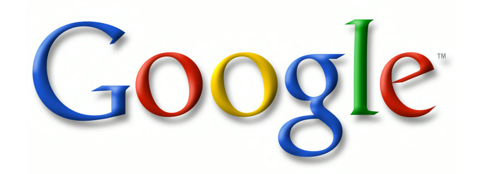
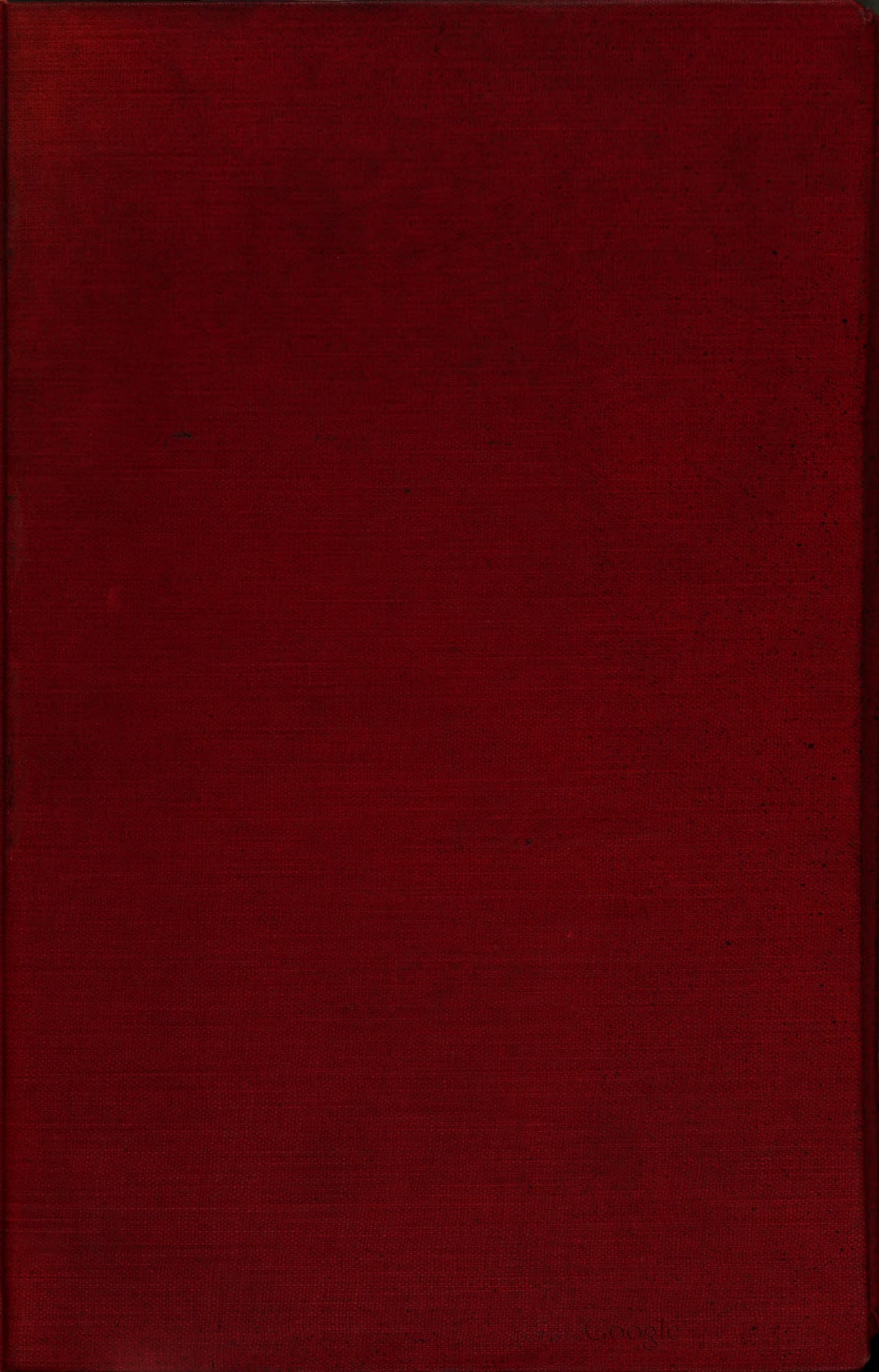


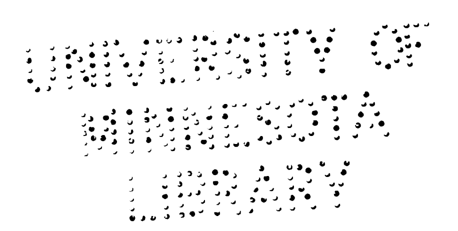


DER BUCHEINBAND

EIN HANDBUCH FÜR BUCHBINDER UND BÜCHERSAMMLER

VON

G. A. E. BOGENG



VERLAG VON WILHELM KNAPP
IN HALLE A. S. 1913


DRUCK
DER SPAMERSCHEN
BUCHDRUCKEREI ZU LEIPZIG

Inhalts-Übersicht.

Einleitung.

(1) Für den Begriff des Bucheinbandes ist der des „Buches" Bedingung und Voraussetzung und die Kunst des Bücherbindens, der Vereinigung einzelner loser, mit Bild oder Schrift auf beiden Seiten bedeckter, zu Lagen gefalteter und ineinander gelegter Blätter durch Heftung in feste Deckel zu dem Buch genannten Ganzen ist ebenso alt wie diese nun allgemein Buch genannte heute üblichste Form für die dauernde Verkörperung eines durch Schrift oder Druck aufgezeichneten Werkinhaltes. Denn daß auch heute noch im nahen und fernen Osten von unseren Büchern abweichende Buchformen im Gebrauch sind, darf für den Begriff des Bucheinbandes im modernen Sinne außer Betracht gelassen werden.

(2) Will man aber von den Urformen des modernen Bucheinbandes noch seine Vorformen unterscheiden, so kann man die Schutzvorrichtungen der „Bücher" des Altertums gegen äußere Einflüsse als solche Vorformen ansehen. Wird der Begriff des Bucheinbandes in diesem allerweitesten Sinne gefaßt, so dürfen die assyrischen und babylonischen Terrakottahülsen, auf denen die Keilschrift der in ihnen eingeschlossenen Tafeln ganz oder auszugsweise, mit Besitz-, Ordnungs- und anderen Vermerken, wiederholt wurde, wobei dann wohl zur besonderen Sicherheit drei oder vier ineinandergesteckte Gehäuse die gleiche Inschrift hatten, die ältesten bekannten Buchdeckel genannt werden. Aber diese Buchschutzmittel, Hüllen und Hülsen, waren ebensowenig Grundlagen der Gebrauchsform des Buches, Fundament und Gerüst der Buchkonstruktion wie der die schriftbedeckten Metalltäfelchen einer späteren

Zeit beisammenhaltende Ring, an dem sie aufgereiht waren, wie das an seinen beiden Enden um das Auf- und Abwickeln zu erleichtern durch Knöpfe oder hornähnliche, oft verzierte Ansatzstücke (cornua) runde Holzstäbchen (ὄμφαλος, umbilicus) der ägyptisch-hellenisch-römischen Schriftrolle (κύλινδρος, volumen). Diese aus einzelnen Papyrusblättern aneinandergeklebten langen Streifen, die man zusammengerollt aufbewahrte, sind schon im dritten Jahrtausend vor Christi Geburt in Gebrauch gewesen und als die Buchform des klassischen Altertums ausgebildet worden, so daß dann später, als der Humanismus die Antike wiederzugewinnen suchte, die für sie üblich gewordene Terminologie teilweise ohne weiteres auf die moderne, durchaus andere Buchform übertrug. Die gegebene Handhabung der Schriftrolle (der Leser wickelte mit der rechten Hand die Rolle nach links hin soweit ab, wie er las, und dann mit der linken den gelesenen Teil sogleich wieder auf) bestimmte die Anordnung ihres Textes: da die Schriftzeichen sowohl bei den Ägyptern wie bei den Griechen und Römern horizontal liefen, konnte man die Zeilen nicht über die ganze Länge der Rolle sich hinziehen lassen, sondern mußte sie teilen. Man ordnete sie deshalb in Kolumnen an, die zumeist die Breite eines Papyrusblattes hatten. Und um der Rolle nicht eine für ihre Handhabung allzu unbequeme Ausdehnung geben zu müssen, verteilte man den Inhalt umfangreicherer Werke auf mehrere Rollen, wobei man dann der inneren Einteilung dieser Werke auch bei ihrer Übertragung auf die Rolle zu folgen suchte. Wenn man so zwar nach Möglichkeit abgeschlossene Teile eines Werkes auf einer Rolle unterbrachte, so bedingten doch buchgewerbliche Gründe, Herstellungs- und Verkaufskosten, allmählich einen allgemein üblichen Rollenumfang, der verhältnismäßig nur sehr gering war. Dem antiken Liber fehlte deshalb die Vorstellung des modernen umfangreichen Bandes, der einen weit größeren Werkinhalt zusammenhält wie eine Schriftrolle im Altertum. Wenn man daher in diesem Zusammenhange den modernen Ein-

band mit dem antiken vergleichen will, so kann man, soweit die schützende, zusammenhaltende Aufbewahrung eines Buches in Betracht kommt, ihn nicht den runden Futteralen aus Leder und Pergament vergleichen, die die einzelnen Schriftrollen so aufnahmen, daß nur ein am oberen Rollenende befestigter Streifen mit dem Vermerke des Rolleninhalts (titulus, index) hervorragte (und noch weniger dem eigentlichen Rollenumschlage, dem aus Rollenanfang [und -ende] zur Versteifung aufgeklebten Papyrusstreifen), sondern den meist hölzernen Kästen (capsae, cistae, scrinia), die eine Anzahl den Inhalt eines umfangreicheren Werkes enthaltender Rollen aufnahmen, die zusammengehörigen Rollen auch äußerlich vereinigend, oder gar den für eine größere Rollenmenge bestimmten Gestellen oder Schränken mit Fächern (armaria). Die Handwerker des Altertums, die die einzelnen Papyrusblätter aneinanderklebten, die Ränder beschnitten, mit Bimstein glätteten und (gewöhnlich schwarz) färbten, hatten am Aufbau des Buches, an der Gestaltung seiner Form durch das Zusammenfügen der Buch-(und Werk-)Teile zum Buchganzen also einen weit geringeren Anteil als die Buchbinder im modernen Sinne; einen Gegensatz, den das barbarische, aber nicht unbehülfliche Mönchslatein glücklich zum Ausdruck brachte, als es dem antiken Buchzusammenkleber (glutinator) den modernen Buchfestiger (bibliopega) gegenüberstellte.

(3) Erst der Ersatz der antiken Buchrolle (des rotulus) durch das moderne Buch, den liber quadratus im ersten Halbjahrtausend unserer Zeitrechnung (etwa von 200 bis 500 n. Chr. im Osten des römischen Reiches früher als im Westen sich vollziehend), bedingte die Entstehung und Entwicklung der Buchbinderei als einer eigenen, allmählich selbständig werdenden Kunstübung, die sich zu einem Gewerbe, einem Handwerk, einer Industrie entwickeln konnte. Wann das aus mehreren zu einer Folge zusammengelegten oder zu Lagen von mehreren ineinandergefalteten Blättern, die auf beiden Seiten beschrieben zusammengeheftet wurden, gebildete Buch, der

Kodex, an Stelle des Volumen üblich wurde, in welches Jahrzehnt oder Jahrhundert die Anfänge der modernen Buchform gehören, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Die Ausbildung der neuen Form, die Übergänge von der alten zu ihr werden sich aber wohl nur ganz allmählich vollzogen haben, und der Ursprung der Entwicklung unseres Buches wird nicht allein in einer Ursache zu finden sein. Die ausgedehnte Benutzung der ungegerbten, geschabten, mit Kreide eingeriebenen und mit Bimsstein geglätteten Tierhaut, des Pergamentes, als Schreibstoff auch für größere Aufzeichnungen wird hier nicht ohne Einfluß geblieben sein. Die Vorteile, die die pergamena oder membrana gegenüber der charta boten, waren eine größere Dauerhaftigkeit und Festigkeit, die Möglichkeit, eine lesbarere Schrift als auf dem Papyrus anzubringen, seine Nachteile der höhere Preis. Da es wegen seiner Dicke und Sprödigkeit, wegen der größeren Schwierigkeit, Pergamentblätter, die nicht geklebt, sondern genäht werden mußten, aneinander zu befestigen, sich wenig für die Rollenform eignete (und für diese wohl nur bei besonderer Prunkentwicklung Anwendung fand), andererseits aber bequem falten ließ, wie das bei Aufzeichnungen auf einzelnen Pergamentblättern ja allgemein üblich war, zudem wegen seines Preises eine vollkommene Ausnützung, also ein Beschreiben auf beiden Seiten bedingte, so mögen Erwägungen dieser Art, angeregt durch bereits vorhandene Vorbilder (nicht Urbilder) der modernen Buchform, in den allgemein gebrauchten, auch im rechtswirtschaftlichen Verkehre wie überhaupt bei vielen Gelegenheiten des privaten und öffentlichen Lebens bedeutungsvollen Notiztafeln die neue Buchform haben finden lassen.

(4) Für allerlei kurze schriftliche Aufzeichnungen, zu deren sorgfältiger Ausführung und Aufbewahrung Ägypter, Griechen und Römer auf Schritt und Tritt genötigt waren, brauchten sie zwei oder mehrere Holz- oder Elfenbeintafeln, die an einer Längsseite durch Lederschnüre, Ringe, Scharniere verbunden waren und bei denen die Außenseiten das zusammengeklebte

Notizbuch schützten, während die Innenseiten bis auf einen Schutzrand vertieft und mit Wachs ausgegossen waren, so daß sie eine bequeme Schreibfläche abgaben, auf der das spitze Ende des Griffels die Notiz einritzen, das stumpfe sie wieder ausglätten konnte. Diese Schreibebücher, aus zwei Tafeln, „doppeltgefaltet", Diptycha, aus drei Triptycha, aus noch mehreren Polyptycha genannt, waren ursprünglich als Gebrauchsstück einfacher ausgestattet, hatten unverzierte glatte Holzdeckel, zu deren Verschluß gewöhnlich ein oder zwei am vorderen Deckelrand befestigte Schnüre dienten, mit denen man das Ganze umwickelte. Man benutzte diese wachsbedeckten Holzplättchen (die übrigens wie die Deckel selbst schon bei den ägyptischen Buchtafeln auch ohne auftragenden Rand verwendet wurden, so daß immerhin eine ziemliche Anzahl solcher Täfelchen zwischen zwei Deckeln untergebracht werden konnte), indem man die schriftlichen Aufzeichnungen (Notizen, Briefe, kleinere Werke) auf der Innenseite des Vorderdeckels begann, auf den beiderseitig mit Wachs bezogenen Innentäfelchen fortsetzte und auf der des Hinterdeckels beendete. Die Inhaltsanzeige, der Titel des Schriftstückes, wurde, ähnlich wie bei den Aufzeichnungen auf einem dann als „Brief" flach zusammengelegten und mit einer Schnur umwundenen Papyrusblatt, auf dem Vorderdeckel angebracht, der dazu wohl noch einen kleineren Ausschnitt für die Wachsfüllung enthielt. Statt der Holztäfelchen und der wachsüberzogenen Holztäfelchen fügte man, ebenfalls schon in ägyptischer Zeit, den Holzdeckeln gelegentlich einzelne Papyrus-(Pergament-)Blätter ein, die bald senkrecht, bald in den Falzen geheftet, aber noch nicht zu oder mit einem Buchrücken verbunden waren.

(5) In den Zeiten zunehmender Verfeinerung wurden die römischen Diptychen als ein bei wichtigen Gelegenheiten vielbenutztes Gebrauchsstück reicher ausgestattet, und dabei mag sich in der späteren Kaiserzeit die Sitte eingebürgert haben, der wir die Erhaltung zahlreicher kostbarer Schreibtafeln dieser Art, der sogenannten Consular-Diptycha verdanken. Als ein

Gegenstand des persönlichen Gebrauches des Gebers, ein auch aus diesem Grunde besonders wertvolles Geschenk, bei dem sich ohne weiteres eine Widmungsinschrift anbringen ließ, die der Empfänger nur auszuwischen hatte, um in den Besitz eines benutzbaren, kostbaren Notizbuches zu gelangen, versandten die hohen Staatsbeamten beim Amtsantritte, zu Neujahr, an diejenigen, denen sie eine Aufmerksamkeit erweisen wollten, Prachtdiptycha, die ansehnlicher, wie die gewöhnlichen, faustgroßen Notizbücher (pugillaria), eine reichere Verzierung der Deckel zeigten. Diese, als Schnitzwerk ausgeführt, stellten mit einer Widmungsinschrift entweder den Kaiser oder den das Diptychon verschenkenden Beamten in feierlicher Amtstracht und mit einer feierlichen Amtsgeste dar. Mit der Zeit wurde die Verteilung solcher Diptychen mit allegorischem oder mythologischem Schnitzwerk aus allerlei Anlässen zu einer allgemeinen Sitte der vornehmen Welt, die als Unsitte ein die Diptychenversendung den Konsuln vorbehaltendes Gesetz vom Jahre 384 steuerte, bis die Aufhebung des Konsulats (541) das Diptychon seines fast amtlichen Charakters entkleidete. Inzwischen hatte sich aber die Kirche des Prunkdiptychons bemächtigt, wohl auch vorhandene Diptychen für ihre Zwecke durch neue Inschriften abändernd. Kurze Aufzeichnungen besonderer Bedeutung, wie die Namen der Geistlichen und Gemeindemitglieder, der Märtyrer und Wohltäter der Kirche, bemerkenswerte Tatsachen des kirchlichen und des Gemeindelebens (wie die Namen der Verstorbenen) trug man auf den Wachsflächen der Diptychen ein. So gelangte man dazu, bei längeren Aufzeichnungen, etwa der vorzulesenden Evangelienstücke, Pergamentblätter zu benutzen, die man in den Diptychonschalen befestigte. Und wie diese kirchlichen oder liturgischen Diptychen, die als Gegenstände von Wert der Kirche wohl vielfach als Geschenk dargebracht, für sie auch besonders angefertigt wurden, als Einbandschalen kleinerer Kirchendienstbücher eine angemessene Verwendung finden konnten, so erwiesen sie sich späterhin auch sehr geeignet, als Schmuck-

stück den Deckeln größerer Bände eingesetzt zu werden. So sind die zusammenklappbaren Notiztafeln des römischen Altertums die meisten uns noch erhaltenen Zeugen für den Übergang der antiken zur modernen Buchform geworden.

(6) Schon in früherer Zeit hatte man dem sogenannten Verschluß der beiden hölzernen Schutzdeckel nötigenfalls große Aufmerksamkeit gewidmet. Ägyptische Gräberfunde aus Achmim (griechisch Panopolis) haben (um nur ein Beispiel einer auch im Wortsinne verwickelteren Polyptychonform zu geben) einen Geheimverschluß überliefert. Während man die Täfelchen zwischen den Deckeln derart aneinanderreihte, daß man alle Tafeln an der linken Seite mit zwei Bohrlöchern versah und senkrecht durch diese je eine Schnur zog, die entweder an beiden Enden in Knöpfe auslief, wobei für das Öffnen des „Buches" der Schnur Spielraum gelassen war, oder aber über die Deckel übergreifend durch Knüpfung zu einem Ringe gedreht wurde, zog man den Schnurverschluß von einer in der Mitte der rechten Seite der Vorderdeckel gebohrten Vertiefung mit eingelassener Siegelkapsel derart über die Deckelmitte, daß die Schnur durch die vertiefte Rinne des Vorder- und Hinterdeckels über deren Kanten laufend vom Vorderdeckel ausgehend zu ihm zurückkam, so daß ihre beiden Enden hier mit einem Siegel verschlossen werden konnten. Trotz dieser ausgebildeten Verschlußvorrichtung aber, die ja immerhin auf gelegentliche Versuche, zu einer festeren Verschnürung der einzelnen Buchteile zu gelangen, schließen lassen könnte, bleibt der erhebliche Wesensunterschied des Tafel- vom Blätterbuche bestehen, der in dem Fehlen des Buchrückens als Träger eines Buchkörpers und damit in dem Mangel des festen Zusammenhaltes der einzelnen Buchteile begründet ist. Die einzelnen losen Tafeln, auch wenn sie aus Papyrus- oder Pergamentblättern bestanden, waren zwischen Schutzdeckeln lose aufgereiht, nicht mit diesen Deckeln und miteinander fest verbunden. Löste man ihre Zusammenknüpfung, so fiel das Buch auseinander. Das Urproblem des modernen Bucheinbandes

war eben mit dem Polyptychon auch in seiner sorgsam gearbeiteten Form noch nicht gelöst. Denn wenn man auch in ihm das Vorbild des Kodex sehen möchte, obschon seine schmalhohe Form eine andere ist wie die übliche der mittelalterlichen Buchhandschrift des liber quadratus, als Anfang des modernen Buchmechanismus, wie er durch die Bindearbeit besteht, darf man es nicht betrachten. Die zur Verbindung der losen Bogen zum Buchblocke heute üblichen Heftweisen, die Bund- und die Bandheftung, können nicht aus der Riemchenbefestigung der Diptychen entstanden sein. Sie scheinen sich vielmehr aus der Art der Entstehung größerer schriftlicher Aufzeichnungen in Kodexform entwickelt zu haben, bei denen im Gegensatz zur einseitig beschriebenen Rolle (die immer das schon geschriebene und dann aufgerollte ebenso schützte wie das fertige Volumen) weitergehende Rücksichten (wie ausführlicher 20 gezeigt wird) zu nehmen waren. Jedenfalls mußten die einzelnen losen Lagen schon der frühesten Bücher im modernen Sinne dieses Wortes sicher aneinander befestigt und in ihrem Zusammenhange in der Buchform erhalten werden. Damit aber beendete erst der Buchbinder die Herstellungsarbeit des Buches, ließ er erst aus den einzelnen Teilen die Buch genannte Einheit entstehen. Und um den Kodex für den handlichen Gebrauch fertig zu machen, mußte der Buchbinder nicht allein die innere Festigung aller Buchblätter im Buchblocke erstreben, er mußte, sofern auch die erste und die letzte Seite eines Kodex beschrieben waren, noch einen besonderen Schutz für diese Seiten, eine mit ihnen verbundene Buchhülle oder eine Buchhülse ersinnen. So entstanden vielleicht erst aus der ursprünglichen Umhüllung des Kodex durch eine unbeschriebene Pergamentlage, die der Buchbinder der fertigen Handschrift hinzufügte, die Buchdeckel, ein stärkerer, widerstandsfähigerer Buchschutz als ihn dünne Schutzblätter geben konnten. Mit den kräftigen Buchdeckeln war die Grundform des Einbandes für das Buch als Gebrauchsgegenstand gefunden und es lag nahe, die allmählich zur Einbanddecke werdenden

festen Buchdeckel in ähnlicher Weise zu verzieren, wie man andere Gegenstände des täglichen Gebrauches verzierte. Nun waren die Hauptaufgaben des Bucheinbandes erkannt: er soll das Buch schützen und schmücken. Und nun wurden die verschiedenen Lösungen dieser Aufgaben zur Geschichte der Buchbinderei und der Einbandkunst.

(7) Die Aufgaben des Bucheinbandes lassen sich sehr verschiedenartig und mit sehr verschiedenen Mitteln lösen. Seit der Frühzeit unserer Buchgeschichte gab es deshalb mehrere Arten von Bucheinbänden, die nebeneinander eine eigene Entwicklung gehabt haben und immer in einem gewissen Gegensatze zueinander standen. Diese Entwicklung wurde zunächst durch die Bücherherstellungsweisen überhaupt bestimmt, sodann durch die Gebrauchsbestimmung, die Verbreitung und den Wert der Bücher im volkswirtschaftlichen Verkehre. Bücherproduktion und Bücherverbrauch haben seit den Tagen stillen Mönchfriedens, in denen das geschriebene und gemalte Buch in jahrelanger Arbeit entstand, auch ein Lebenswerk seines Herstellers war, bis in unsere Schnellpressenzeit der Buchindustrie Buchformen und Buchpreise so mannigfach gewandelt, daß in diesem allgemeinen Zusammenhange von einer Entwicklung des Bucheinbandes schlechthin kaum gesprochen werden kann. So entstanden in den einander folgenden volkswirtschaftlichen Epochen des Buchwesens die verschiedenen Einbandarten, gewannen ihre eigene Bedeutung und ihr Verhältnis zu den schon bestehenden.

(8) Solange noch die Bücherherstellung nur von wenigen ohne Absicht auf Gewinn betrieben wurde, das Vorrecht des Bücherbesitzes sich auf die Kirche und einige geistliche und weltliche Fürsten beschränkte, solange die Buchhandschrift noch als eine große Kostbarkeit betrachtet wurde und schon darum als Ware keine Bedeutung haben konnte, solange ein allgemeineres Bedürfnis nach Büchern nicht vorhanden war, eine Verbreitung von Büchern nicht stattfand und solange die Mehrzahl der Bücher für einen ganz bestimmten Zweck, den

Kirchendienst, hergestellt wurden, so lange konnte der Aufwand der Einbandausführung dem der Buchherstellung entsprechen. Daß die Prunkhandschrift ein Prunkband schmückte, daß die kostbarsten Stoffe, Edelmetalle und Edelsteine das Buch wie die anderen Zimelien des Kirchenbesitzes zierten, war für die Zeit bis etwa zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts durchaus natürlich. Allerdings wird man auch in dieser Zeit schon denjenigen Büchern, denen man eine geringere Bedeutung beilegte, entsprechend ihrer einfacheren Ausführung einen einfacheren Einband, einen Sparband, gegeben haben. Aber der Gegensatz zwischen Prachtband und Nutzband, zwischen dem Bucheinbande, der das Buch auch schmücken und dem, der es nur schützen sollte, konnte sich doch als solcher erst in einer Zeit ausbilden, in der das Buch zur Ware wurde und in der deshalb sein Preis auch bei der Einbandausführung mitentscheidend wurde.

(9) Im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert änderte sich das Ansehen, die Herstellung und die Verbreitung der Bücher ungemein, denen die Wiederbelebung der Wissenschaften eine ganz neue Bedeutung gegeben hatte. Nicht allein ein Gottesdienstgerät oder ein Prunkstück des fürstlichen Schatzes waren nun die Bücher, die der gelehrten Forschung unentbehrlich wurden als Träger der antiken Kultur. Büchersammlungen entstanden, nicht nur in den Klöstern, und allmählich wurde mit dem Aufschwunge des Handschriftenhandels, der auf einer Entwicklung der Handschriftenherstellung beruhte, an der bereits das nach unmittelbarem Gewinn suchende Laienelement, das aus dem Bücherabschreiben ein Gewerbe machte, teilhatte, das Buch zum billigen Hausgerät. Und die Gelehrten, die in dem Buche die Verkörperung eines geistigen Werkinhaltes achteten, beachteten in ihrer Liebe zu den Büchern auch die äußere Buchform, so Humanismus und Bibliophilie verbindend. Neben dem billigen Gebrauchsband des billigen Buches, der schon mit Rücksicht darauf hergestellt wurde, daß er den Buchpreis mitbestimme, kam damit auch der Pracht-

band zur Geltung, der freilich kein Prunkband durch den Aufwand der allerkostbarsten Stoffe mehr war wie im frühen Mittelalter, sondern ein Einband, der seinen Wert durch die sorgsame Herstellung und kunstvolle Verzierung erhielt.

(10) Schon in der gotischen Zeit hatte sich also, je mehr sich die Bücherzahl vermehrte und das Buch als Einzelstück seine Bedeutung verlor, ein Gegensatz zwischen dem nur Gebrauchs- und dem auch Prachtband herausgebildet, den die Erfindung und Ausbreitung des Buchdruckes um so mehr vertiefen mußte, als mit ihr die Bücherherstellung und der Bücherhandel zu einem ausschließlich bürgerlichen Gewerbe geworden war. Im frühen Mittelalter waren manche die Klöster, die durch ihre gelehrten und geschickten Mönche zu eigenem Gebrauch oder zu Tauschzwecken Buchhandschriften herstellten, die Haupt- und Sammelstellen des damaligen abendländischen Buchgewerbes. Wenn einzelne Mönche als bibliopega, als Buchbinder sich auszeichneten, das heißt mit auffälliger Kunstfertigkeit den festen Umschlag der fertigen Handschrift herzustellen verstanden, erwähnte man wohl auch diese ihre Eigenart. So sind zufällig manche Namen ältester abendländischer „Buchbinder" auf uns gekommen, wie der des im sechsten Jahrhundert tätigen irischen Mönches Dagaeus, der des Mönches Sigibert, von dem es in einer Kölner Handschrift des siebenten Jahrhunderts heißt: „Sigibertus bindit libellum" und noch manche andere. Aber diese „Buchbinder" werden kaum das Bücherbinden als ihre ausschließliche Beschäftigung betrieben haben, schon weil der Büchervorrat einzelner Sammlungen sich naturgemäß nur langsam vermehrte. Sie werden, als Leute besonderer technischer Begabung, allerlei Künste nebeneinander getrieben haben (wie das des öftern bezeugt wird) und so, zumal bei ihrer aller Erwerbsabsichten und Sorgen ledigen Muße, auch die Verbindung mehrerer Kunstgattungen leichter haben bewerkstelligen können, als das später bei einer Trennung der verschiedenen gewerblichen Tätigkeit möglich war. Erst im späteren Mittelalter erscheinen auch Laienbrüder als

Buchbinder, und in diesen erheblich weniger gebildeten und einseitigeren Arbeitern wird man die ersten eigentlichen abendländischen Buchbinder sehen dürfen, die mit der (etwa in der Mitte des 14. Jahrhunderts durch die Aufnahme von Buchbindern in die Universitätsverbände einsetzenden) Verweltlichung des Buchgewerbes im fünfzehnten Jahrhundert als solche wohl auch schon im bürgerlichen Leben ihren Unterhalt suchen mochten. Dafür war ja am letzten Ende entscheidend, ob das Handwerk seinen Mann schon nähren konnte, ob das Bücherbinden schon eine zur Lebensarbeit ausreichende Beschäftigung gab. Hierfür wiederum war natürlich die Bücherherstellung und der Bücherverbrauch selbst entscheidend, so daß man, obschon die Anfänge der Buchbinderei als Gewerbe vor der Erfindung der Buchdruckerkunst liegen, doch die sehr wenig einheitliche und klare Entwicklung des Buchbindereigewerbes recht eigentlich erst mit deren Ausbreitung beginnt. Denn wie in den Anfangszeiten der Buchbinderei der geistliche Buchbinder allerlei Buchkünste übte und auch der Laienbuchbinder an den Universitäten wenigstens ursprünglich als stationarius auch Bücherhändler und bestellter Sachverständiger für den Bücherhandel war, war er in den Frühzeiten des Buchdrucks Buchfertigsteller, der die gedruckten Bogen illuminierte und rubrizierte, bevor er sie band. Als sich das Druckwerk dann immer mehr von seinem Vorbilde der Buchhandschrift entfernte, in der Ausstattung einfacher wurde, brauchte der Buchbinder zwar nicht mehr als Illuminator und Rubrikator tätig zu sein, blieb aber zunächst noch in engem Zusammenhang mit Bücherherstellung und Bücherhandel, wie denn im fünfzehnten Jahrhundert die Brüderschaften der Bucharbeiter alle Zweige des Buchgewerbes umfaßten.

In fünfhundertjähriger Entwicklung hat sich seit der Erfindung der Buchdruckerkunst die Herstellung von Büchern zum heutigen Buchgewerbe ausgebildet und die Arbeitsgemeinschaft, die früher alle bei der Anfertigung eines Buches Mitwirkenden, wenn auch nicht in den engen Raum einer Werk-

stätte zusammendrängte, so doch in nahem, ständigem persönlichem Verkehr zusammenhielt, ist fast überall einer Arbeitsteilung gewichen, bei der allein die Hauptgruppen des Buchgewerbes eine selbständige Bedeutung beanspruchen, mit der sie aufeinander nur die durch den Geschäftsverkehr erzwungenen Rücksichten nehmen. Nun ist diese wirtschaftliche Entwicklung des Buchgewerbes (die als solche hier nicht erörtert werden soll) jedenfalls auch bedingend für seine ästhetische und technische Entwicklung gewesen oder richtiger für eine solche Entwicklung seiner Hauptgruppen, unter denen die Buchbinderei gegenüber den anderen (etwa: Papieranfertigung, Schriftgießerei, Herstellung von Druckfarben, Buchdruck im engeren Sinne, Buchhandel) mehr und mehr isoliert und zurückgedrängt wurde. Die durch die allmählich entstehende wirtschaftliche Gruppenbildung im Buchgewerbe bedingten jahrhundertelangen Kämpfe trennten aber keineswegs den Druckerverlegerhändler von dem Buchbinder als ausführenden Arbeiter. Denn eine klare Umgrenzung der Arbeit des Bücherbindens und Einbandverzierens als der eigentlichen Beschäftigung eines bestimmten Gewerbes haben auch die sich im siebzehnten Jahrhundert vollendenden Bildungen von Buchbinderzünften nicht durchgeführt. Im Gegenteil, sie haben aus wirtschaftlichen Machtgründen diese klare Eingrenzung des Buchbindereigewerbes bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein zu verhindern gesucht, so lange, bis die ökonomischen Verhältnisse, getragen von neuen Ordnungen des wirtschaftlichen Verkehres, im neunzehnten Jahrhundert zu einer durchgeführten Sonderung der verschiedenen Zweige des Buchgewerbes geführt haben. Der Buchbinder als ausführender Arbeiter und als Unternehmer läßt sich in der ganzen älteren Wirtschaftsgeschichte der Buchbinderei nicht genau trennen. Und wie der Goldschmied noch lange, nachdem der Sparband den Goldschmiedeband ersetzt hat, Mitarbeiter der Buchbinder blieb (Einbände des fünfzehnten Jahrhunderts, die Arbeit mit Einziehpunzen zeigen, deuten, worauf P. Adam hinweist, auf seine

Unterstützung des Buchbinders), wie später im siebzehnten Jahrhundert (besonders in Frankreich) der Ledervergolder einen besonderen Beruf übte und seine Kunstfertigkeit nicht nur an Einbänden erprobte, was dann zur zunftrechtlichen Scheidung beider Berufsgruppen führte, so haben (besonders in Deutschland) in gleicher Zeit die Buchbinder in langwierigen Kämpfen sich auch als Buchdrucker-Buchverleger und Buchhändler durchzusetzen versucht, während andererseits der Zwischenhändler (die Eve in Frankreich, Mearne in England) dem Werkstattsbande insofern eine neue Bedeutung gab, als sein Name, nicht der des Buchbinders selbst, die Arbeit deckte. (Was dann mit der durchgeführteren Arbeitsteilung für die Handarbeit seit dem achtzehnten Jahrhundert die großen Werkstätten zu Einbandfabriken werden ließ, für die die in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erfundenen Buchbindereimaschinen die Möglichkeit, ihre Betriebsform der anderer moderner Buchfabriken anzupassen, gegeben haben.)

(11) Nicht die an der Herstellung von Büchern selbst Beteiligten, also zunächst die Buchdruckereien sind heute die eigentlichen Auftraggeber der meisten Buchbindereibetriebe, die kaum noch als notwendige Mitarbeiter an der Vollendung des fertigen Buches gelten, wie die Hersteller der Masseneinbände für die Druckerverleger des fünfzehnten Jahrhunderts. Die moderne Industrie ist nicht aus den Möglichkeiten, die ihr die Entwicklung der Technik gab, sondern aus denen, die ihr der Markt gewährte, entstanden, das wird auch in diesem Zusammenhange deutlich. Das Verlangen nach einer Massenbefriedigung gleichartiger Bedürfnisse veranlaßte die Beschleunigung und Vereinfachung der gewerblichen Arbeitsprozesse durch Arbeitsteilung und Mechanisierung: die maschinenmäßige Leistung des Einzelarbeiters, der immer wieder eine kleine Arbeitsphase wiederholt, die durch ihre geschickte Bedienung fast zum Handwerkszeug werdende Maschine erstreben die glatte Gleichheit und die hohe Herstellungsziffer. Die Ausnutzung des Marktes, dessen Entwicklung die Steigerung und

Verallgemeinerung der Bedürfnisse beeinflußt, den die Erleichterung seines Verkehrs zugänglicher, die Ordnung dieses Verkehrs sicherer macht, sowohl durch Konsumenten wie durch Produzenten wird immer intensiver, das in der Quantität notwendig erhöhte Produkt in der Qualität besser, gleichbleibend oder geringer, je nachdem es durch die industriellen Arbeitsprozesse gewinnen oder verlieren mußte.

(12) Bei der Massenherstellung von Büchern, die der Buchdruck ermöglichte, mußte auch das billige Bücher — billige Einbände zu einer allgemeinen Forderung werden, der wie ein Buch in vielen gleichen oder doch sehr ähnlichen Stücken hergestellte Masseneinband sich von dem mit besonderer Sorgfalt hergestellten Einzeleinband unterscheiden. Der Masseneinband, dessen Herstellung bereits in der Frühzeit des Buchdruckes manche Druckerverleger (wie z. B. Anton Koberger in Nürnberg, Aldus Manutius in Venedig, W. Caxton in London) aus nicht allgemein vorhandenen geschäftlichen Rücksichten (bequemere, schonendere Versendung und bessere Verkäuflichkeit der Bücherware, weil es an vielen Orten wohl noch an Buchbindern fehlte) schon in eigener Werkstatt oder doch auf ihre Kosten (wie z. B. ein noch erhaltener Vertrag des Augsburger Druckers Erhard Ratdolt zeigt, den er 1514 mit einem Buchbinder seiner Stadt schloß) herstellen ließen, so den Verlegereinband einführend, mußte die durch die Druckherstellung geminderte Bedeutung des Buches als Einzelstück noch mehr herabsetzen.

Nachdem aber ein Buch in vielen gleichen Stücken hergestellt wurde, ließ es sich nur so für den Büchersammler als ein Einzelstück wiedergewinnen, ließ sich nur so ein Abzug aus der Masse der Auflage hervorheben, daß man diesem Abzug eine reichere und sorgfältigere Ausstattung zuteil werden ließ als den anderen Abzügen. Damit entstand neben der Brotauflage der Bücher ihre Liebhaberausgabe: man schmückte die Abzüge auf dem jetzt kostbaren Druckstoff Pergament und die Großpapiere mit schönen Zierbuchstaben, man rubrizierte

sie und man gab ihnen vor allem auch einen Einband in besserer und reicherer Ausführung, als sie der Verlegereinband (und der Bibliothekseinband, heute der ebenfalls notwendig einfache Nutzband der größeren Büchersammlungen zu allgemeiner Benutzung) zeigte, um sie so den Prachthandschriften ähnlicher zu machen, die noch bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts die Idealbücher der Sammler waren. Als dann im sechzehnten Jahrhundert auch die durch Stand und Reichtum hervorragenden Bücherliebhaber die Druckwerke bevorzugten, die Herstellung von Prachthandschriften, wenn auch nicht ihre künstlerische so doch ihre wirtschaftliche Wichtigkeit zu verlieren begann, da hatte der Liebhabereinband insofern eine für die Entwicklung der Buchbinderei richtunggebende Bedeutung erlangt, als die Einbandliebhaberei zur Trägerin der neuen Einbandkunst geworden war. Und die Glanzzeiten der Einbandkunst sind seitdem auch immer glänzende Epochen in der Geschichte der Bücherliebhaberei gewesen, denn nur eine weitreichende bibliophile Teilnahme (die neben günstigen wirtschaftlichen Verhältnissen eine gewisse Höhe des Kulturzustandes zur Voraussetzung hat) kann mit gesteigerter Einbandliebhaberei die Ausbildung des Liebhabereinbandes und mit ihm die Einbandkunst fördern.

(13) Die stetige Absonderung des Einzeleinbandes vom Masseneinbande, die seit dem fünfzehnten Jahrhundert immer schärfer hervortritt, machte sich in doppelter Weise bemerkbar. Einmal in der Verbilligung und Verschlechterung der Gebrauchsform des Einbandes, in dem Bestreben, die Aufgabe des Einbandes, das Buch zu schützen, so billig wie möglich, wenn auch nicht so gut wie möglich zu lösen. Sodann in den Versuchen, für den Einband als Schmuck des Buches die teueren und umständlicheren Verzierungsverfahren durch weniger kostspieligere und schnellere zu ersetzen. Die Verbilligungen und Verschlechterungen der Einbandgebrauchsform für den Handel mit Büchern als einer gebrauchsfertigen Ware, die Herstellung der Masseneinbände blieb bis zum neun-

zehnten Jahrhundert indessen noch insofern in Zusammenhang mit der Herstellung des Einzeleinbandes, als bis dahin auch die Masseneinbände noch durch Handarbeit, wenn auch durch weniger gute Handarbeit hergestellt werden mußten, was für den Ausgleich der Preise der verschiedenen Einbandarten wesentlich war, weil es nur eine Preissteigerung nach der Qualität der Arbeit, nicht entscheidende Preisunterschiede, die die Art der Betriebsform bedingte, gab. (Über die Einbandpreise in ihrer geschichtlichen Entwicklung finden sich vereinzelte zahlreiche Angaben, die darauf hinzudeuten scheinen, daß die Bücherherstellung seit der Erfindung der Buchdruckerkunst immer billiger, das Bücherbinden immer teurer geworden sei. Bei einer näheren Prüfung, insbesondere bei einem Vergleiche mit den Kosten der Lebenshaltung, etwa den Fleischpreisen und Wohnungsmieten, findet man dann freilich, daß die Billigkeit der alten Buchbinder nur scheinbar eine solche war. Tatsächlich sind auch die Einbandpreise immer den Buchpreisen, vor allem den verschiedenen Bucharten gefolgt, was in den wechselnden Einbandarten zum Ausdruck kam.) Der Verbilligung des Buches im fünfzehnten Jahrhundert durch die neuen Herstellungs- und Vertriebsformen folgte bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine langsame Verteuerung, die aus der nicht immer möglichen Anpassung der ziemlich unverändert bleibenden Buchherstellungsverfahren an die veränderten wirtschaftlichen Verhältnisse entsprang. Mit dem neunzehnten Jahrhundert setzte dann die industrielle Entwicklung der Buchbinderei ein, die recht eigentlich den Gegensatz der billigen und der teuren Einbände schuf und die einerseits in der Fabrikbuchbinderei, andererseits in der als Kunstgewerbe geübten Buchbinderei auf ganz verschiedener technischer und wirtschaftlicher Grundlage ihre beiden modernen Hauptbetriebsformen ausgebildet hat. (Noch genauer pflegt man bei dem gewerblichen Betriebe der Buchbinderei heute in Deutschland zu unterscheiden die Sortimentsbuchbinderei, den Kleinbetrieb,

der zumeist auf die Einzelanfertigung von Einbänden oder doch auf die einmalige Herstellung nicht allzu großer Partien angewiesen ist, die Fabrikbuchbinderei, die sich mit der Massenanfertigung von Einbänden und Broschüren mit vollständig durchgeführtem Maschinenbetriebe beschäftigt und die kunstgewerbliche Buchbinderei, die beinahe ausschließlich auf Handarbeit beruht. Es haben sich allerdings sowohl aus den Klein- wie den Großbetrieben der Buchbinderei zunächst einzelne Zweige ganz selbständig entwickelt, die mit der Buchbinderei entstammenden oder ihr verwandten Herstellungsverfahren sogenannte Buchbinderarbeiten, nicht aber Bucheinbände liefern (wie das Portefeuillergewerbe, die Buntpapierfabrikation), oder nur einzelne Sonderarten von Bucheinbänden (wie die Geschäftsbücherfabriken), als auch hat man einzelne schon getrennte Zweige wieder zu verbinden oder doch zu vermischen gesucht, wobei es sich allerdings meist mehr um eine durch einheitliche Zusammenfassung mehrerer Zweige des Buchbindereigewerbes ausgiebige Nutzung des Betriebskapitals handelt.) Erst im neunzehnten Jahrhundert, als die Einführung der Maschinenarbeit das Buchgewerbe zu einer neuen, den historischen Traditionen entfremdeten Buchindustrie machte, trennte sich der Masseneinband durch seine völlig veränderte Herstellungsweise völlig vom Einzeleinbande. Seit dieser Zeit mußte der erstere aus ökonomischen Gründen ein maschinengefertigter, der andere aus technischen Gründen ein handgearbeiteter Einband sein. Die billigen Gebrauchsformen des Einbandes ließen sich nun nur noch in der Einbandfabrik, die vollendeten nur in der Buchbindereiwerkstatt herstellen. Der Unterschied zwischen Einzel- und Masseneinband bestand jetzt nicht mehr in der mehr oder minder sorgfältigen Arbeit und in der mehr oder minder kostbaren Ausstattung. Denn ebenso wie die Handarbeit innerhalb ihrer Grenzen schlecht, kann die Maschinenarbeit innerhalb der ihren gut sein und ebenso wie die Werkstätte schlechte, kann die Fabrik gute Stoffe verwenden. Vielmehr bedingte die Einführung der neuen

Bindeweise ein Verhältnis des Einzeleinbandes zum Masseneinbande, das nicht mehr in einem Gegeneinander, sondern in einem Nebeneinander die weitere Entwicklung der Buchbinderei und des Buchbindereigewerbes bestimmte. Der moderne maschinengefertigte Einband muß die Formen des Nutzbandes ausprägen, die Schwächen seiner technischen Konstruktion durch deren billigen Herstellungspreis ausgleichen. Der moderne handgearbeitete Einband kann die beste Gebrauchsform des Einbandes festhaltend die Formen des Prachtbandes suchen und er muß das tun, da er nur durch seine Güte und Schönheit, nicht durch seine Billigkeit den maschinengefertigten übertreffen kann. So sind diese beiden modernen Einbandhauptarten, die mit verschiedenen Mitteln für verschiedene Zwecke die Aufgaben des Bucheinbandes lösen wollen, durchaus verschieden. Und die Entwicklung der modernen Bücherproduktion hat für beide ihre Aufgaben so bestimmt, daß sie sie unabhängig voneinander zu lösen haben, wenn es auch in der in einer Zeit des allgemeinen Tiefstandes der Einbandkunst beginnenden Übergangszeit, die das Buchbindereigewerbe unserer Tage zu bestehen hat, oft so scheinen könnte, als ob der maschinengefertigte Einband der endgültige Ersatz des handgearbeiteten werden solle. Daß dabei die Grenzen zwischen beiden Einbandarten heute noch nicht genau feststehen, daß man versucht, auch für die Einbandfabrik durch Verbindung von Hand- und Maschinenarbeit Einbandzwitter herzustellen, die weder als maschinengefertigter noch als handgearbeiteter Einband eine Berechtigung haben, daß man um gekehrt versucht, durch Arbeitsteilung und Einführung von Hilfsmaschinen auch für den handgearbeiteten Einband neue, billige Arbeitsweisen zu finden, wird kaum den Gang einer Entwicklung aufhalten können, die dahin führt, daß der maschinengefertigte Einband als Nutzband immer mehr auf eine Vereinfachung, vielleicht auch Verbesserung, jedenfalls aber Verbilligung seiner Gebrauchsform ausgeht, während der handgearbeitete Einband, abgesehen von seiner vorläufig noch un-

bestreitbaren technischen Überlegenheit über den maschinengefertigten als guter Einband, die ihn auch überall da, wo Gebrauchswert und Dauerhaftigkeit verlangt werden (wie beim Bibliotheksbande) unentbehrlich macht, als schöner Einband, als Prachtband zum Gegenstande eines Kunstgewerbes werden wird.

(14) Der Absicht, mit dem Masseneinbande billigen Ersatz für den Einzeleinband zu schaffen, hatte es von jeher entsprochen, auch die bei Prachtbänden erprobten wirkungsvollen Verzierungen mit Vergröberung ihrer feinen Mittel zu verwerten, damit dem Masseneinbande durch seinen Schmuck wenigstens den Schein des Einzeleinbandes zu wahren. Und wie die Massenvervielfältigung von Büchern durch den Druck eine gleichmäßige, mechanische Wiederholung ihrer dekorativen und illustrativen Ausstattung bedingte (was der Anlaß zur Entwicklung der Reproduktionsverfahren für den Bilddruck wurde), so war bei der Masseneinbandverzierung ein Einbandmuster mit jedem einzelnen Einbande möglichst gleichmäßig zu wiederholen. Zunächst gelangte man dazu, indem man an die Stelle der Kleinarbeit, die die üblichen Verzierungen des Liebhaberbandes nötig machten, Verfahren gebrauchte, die es gestatteten, größere Teile der Einbanddekoration auf einmal anzubringen. Damit verzichtete man aber auch auf eine Abwechslung dieser Dekoration, war zu fortwährenden Wiederholungen genötigt, die darauf hinauskamen, daß die Einbände einzelner Verleger, Buchführer (mochten diese nun Buchhändler oder Buchbinder als Zwischenhändler sein), Buchbindereiwerkstätten) die für bestimmten Bücherbesitz regelmäßig größere Büchermengen banden) in der Tat nur Einbandschmuckvorlagen vervielfältigten. Darin, daß sie so eine generelle Einbanddekoration gegenüber der individuellen des einzelnen Liebhaberbandes aufwiesen, glichen schon die Masseneinbände des fünfzehnten Jahrhunderts denen des zwanzigsten, wenn sie auch sonst hinsichtlich der Ausführung dieser Dekoration durchaus verschieden sind. Bis in die letzten Jahr-

zehnte des neunzehnten Jahrhunderts hinein war das ästhetische Problem des Einzeleinbandes und des Masseneinbandes wenigstens durch die teilweise Ähnlichkeit der gebrauchten Verzierungsverfahren noch ähnlich. Heute ist es schon durchaus nicht mehr das gleiche, weil die moderne Maschinentechnik für die Reproduktion einer Dekoration bei Masseneinbänden ein eigenes Verfahren ausgebildet hat, das ganz andere Wirkungen hat und damit ganz andere künstlerische Möglichkeiten gibt wie die für den handgearbeiteten Einband benützten Verzierungsweisen. Wenn es trotzdem noch immer üblich ist, auch den modernen Einzeleinband und den modernen Masseneinband als ästhetische Werte miteinander zu vergleichen, so hat das vielleicht darin seinen besonderen Grund, daß der maschinengefertigte Einband bisher fast mit Vorliebe als Nachahmung und Nachbildung des handgearbeiteten hergestellt wurde und damit dann allerdings doppelt minderwertig war, als schlechtere Lösung der beiden Aufgaben des Bucheinbandes, Schutz und Schmuck des Buches zu sein. Wenn der maschinengefertigte Einband auch die geringere Gebrauchsform des Bucheinbandes ist, so braucht er doch deshalb nicht die Schönheit der ihm eigenen Form zu vernachlässigen, muß vielmehr aus seiner technischen Konstruktion heraus, seiner Zweckerfüllung entsprechend, die Aufgabe des Bucheinbandes, das Buch zu schmücken, lösen. Massenherstellung und Preis sind hierbei die ihm die engen Grenzen ziehenden Pole. Verläßt er diese Grenzen, so hört er auf, die Erfüllung seines Zweckes zu versuchen und verliert damit seinen Gebrauchs- und seinen Schönheitswert. Auch bei dem handgearbeiteten Einbande gibt es Arten, die zu kostspielig für die meisten billigen Bücher sind und solche, die weniger kostspielig aber auch weniger gut sind. Das schließt nicht aus, daß ein handgearbeiteter Nutzband so gut und schön sein kann, als es nur immer sein billiger Preis zuläßt und noch ein besserer Nutzband als der maschinengefertigte. Aber ein Liebhaberband soll nicht nur ein lobenswertes Stück tüchtiger Arbeit sein. Und

wie der Buchbinder die besten Techniken und die besten Materialien nur für ein innerlich und äußerlich gleich kostbares Buch, für ein Prachtwerk im höheren Sinne dieses Wortes, für ein Buch, dessen Wert über ein Menschenalter hinaus dauern soll, verwenden möchte, so möchte er sich auch für den Einbandschmuck eines solchen Buches die größte Mühewaltung auferlegen. Der Bucheinband, für den der Buchbinder sein Bestes tut, weil der Preis die Mühe lohnt, der Preis, der nicht nur in der angemessenen Entschädigung der Arbeit, sondern auch in ihrem glücklichen Gelingen liegt, der Bucheinband, der ein Prolog werden soll zu der Schrift, die er umhüllt und damit gegen den Dunstkreis des Alltags abschließt, der Bucheinband, der innerhalb der Grenzen der Einbandkunst als ein Kunstwerk erscheint, der, wenn auch nicht Alleinwert so doch Eigenwert hat, der wird mit Recht ein Kunsteinband genannt werden dürfen, weil er die vollendete Lösung der Aufgaben des Bucheinbandes sucht und findet. Er muß ein Nutzeinband sein, weil er die Gebrauchsform des Bucheinbandes in ihrer höchsten Vollkommenheit zeigen muß. Er kann ein Liebhabereinband sein, wenn die verständnisvolle Teilnahme eines Einbandliebhabers sein Entstehen begünstigte. Er braucht nicht ein Prunkband zu sein, den überflüssiger Aufwand zu einer Kostbarkeit macht, aber er darf deshalb als ein Prachtband erscheinen, weil er als handgearbeiteter Einzeleinband gegenüber dem maschinengefertigten Masseneinbande notwendigerweise einen teureren Herstellungspreis haben muß.

(15) Die soeben bei der (vorausgreifenden) Aufzählung der allmählich entstandenen Hauptarten des Bucheinbandes, als dessen vollkommenste Erscheinung der Kunsteinband bezeichnet wurde, gemachten Voraussetzungen, daß es auch eine Kunst beim Bücherbinden gebe, bedarf noch insofern einer ausführlicheren Begründung, als der Streit der Meinungen in unseren Tagen die Antwort, die auf eine Frage nach der Kunst beim Bücherbinden zu finden ist, keineswegs als selbstverständlich erscheinen läßt. Das (von Können abgeleitete) Wort Kunst

bezeichnet im allgemeinen jede durch Übung erlernbare Fertigkeit und Geschicklichkeit. Solche allgemeine Bedeutung bewahrte es im Altertum (τέχνη, ars) und auch noch im Mittelalter, in dem ebenfalls Künste und Gewerbe in enger Verbindung standen. Man unterschied noch nicht genau zwischen Kunst und Kunstmäßigkeit. Diese, die Gesamtheit der Handgriffe irgendeiner künstlerischen Tätigkeit, also die regelrechte Behandlung des Stoffes, die vollendete Technik, durch die eine schöne Idee als Kunstwerk zur Erscheinung gebracht werden konnte, wurde noch nicht als Ausführung neuer Formen oder Muster von deren Erfindung unterschieden. Alle Künstler waren im Mittelalter Kunstverwandte, sie gehörten der Zunft an, weil sie Kunstlehren befolgten, Verfahrungsweisen und Werkzeuge so brauchten, wie eine Kunstart jeweilig es erforderte. Seitdem haben Kunst und Gewerbe sich getrennt und die rohe Unterscheidung der Kunstarten nach ihren Mitteln ist durch eine feinere ersetzt worden, die nach den Wirkungen und Zielen der Kunst ihre Bestimmung versucht. Von der Kunst als der vollendetsten Erscheinung des Schönen pflegt man nur noch im engeren Sinne des Wortes zu sprechen, der ein ästhetischer ist. Die Wissenschaft vom Schönen hat unter Kunst in ihrem Sinne lange nur die sogenannten freien Künste verstehen wollen, die sich selber Zweck sind, deren Bestimmung eben ihre eigene Schönheit ist, und hat die von den Gewerben erzeugten Gegenstände, die dem Gebrauche dienen, also eine außer ihnen liegende Bestimmung erfüllen müssen, unbeachtet gelassen. Erst die etwa im sechsten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts einsetzende kunstgewerbliche Bewegung hat die heutige Betrachtungsweise begründet, die aus der Anschauung, daß auch Gebrauchsgegenstände als solche nicht allein nützlich, sondern daneben noch schön sein können, daß auch diese Gegenstände durch ihre Gebrauchsform und deren Verzierung ebenso dem praktischen Bedürfnis wie dem ästhetischen Gefühl genügen sollen, von der Kunst im engeren Sinne ein Kunstgewerbe unterschieden wissen wollte für solche Gegenstände,

die zwar dem Gewerbe angehören, aber teilhaben an der Kunst. Damit ist der Zusammenhang zwischen Kunst und Künsten (wie der Sprachgebrauch erlernbare Fertigkeiten und Geschicklichkeiten nennt) wiederhergestellt, der erfundene Gegensatz zwischen dem Schönen und dem Nützlichen beseitigt, die Einheit der Kunst als in ihrem Ursprunge und in ihrer Wirkung begründet gezeigt. Indem man die Lösungen der von der Kunst gewollten Aufgaben wertete, gelangte man dazu, Empfindung und Gefühl nicht mit Erfahrung und Wissen zu verwechseln, wie es die mittelalterlichen Zunftgesetze taten. So bieten die Ästhetik als Wissenschaft, die Technik als Gewerbekunde die beiden höchsten Standpunkte für die Beurteilung des Nutzens und der Schönheit eines Gebrauchsgegenstandes, und ein von diesen beiden Standpunkten aus gewonnenes Urteil muß in seiner Übereinstimmung erkennen lassen, inwieweit es sich um einen kunstgewerblichen Gegenstand handelt oder nicht, um einen Gegenstand, der in vollkommener Weise seine Zweckbestimmung erfüllt und so erfüllt, daß seine sinnvolle Form gefällt.

(16) Der freien Kunst als Äußerung des schöpferisch gestaltenden Menschengemütes, der Phantasie, liegt immer eine Idee oder doch wenigstens ein Gedanke zugrunde, als eine ursprüngliche Geistestätigkeit bestimmt sie sich selbst Ausgangs- und Zielpunkt. (Oder sie kann das doch wenigstens tun, insofern sie sich nicht, weil sie nach Brot gehen muß, für die Lösung einer ihr gestellten Aufgabe gewinnen läßt.) Sie hat keine anderen Grenzen als diejenigen, die sie in ihren Ausdrucksmitteln findet. Die nur angewandte Kunst (eine Benennung des Kunstgewerbes, die den Gegensatz verdeutlicht) ist dagegen immer an einen ihr bestimmten Gebrauchszweck, fast immer an eine ihr bestimmte Gebrauchsform gebunden, sie kann nicht neubilden, nur umbilden. Solche Einschränkungen und Hemmungen der frei schaffenden Phantasie, solche gebotene Rücksichtnahme auf Eigentümlichkeiten und Zufälligkeiten, die etwas Nützliches bedingen, muß das Trach-

ten nach dem Schönen, das der freien und der angewandten Kunst gemeinsam ist, weil es den gleichen Ursprung hat, in seinem Erfolge und dessen Wertung unterscheiden, muß die angewandte Kunst zur Stiefschwester der freien machen, weil diese ihr Wollen auf das fernste Ziel, das Ideale richten kann, jene in den Alltäglichkeiten des menschlichen Lebens befangen bleiben muß. Das hat zu einer Unterschätzung der kunstgewerblichen Arbeit als solcher geführt, die nur insoweit berechtigt ist, als solche Arbeit niemals allein ein Kunstwerk erzeugen kann, als sie stets mit diesem auch einen Gebrauchsgegenstand hervorbringen muß. Weil nun die Zweckmäßigkeit des Gebrauchsgegenstandes im Verhältnis zu seiner Schönheit als das Wichtigste erscheint, hat man lange Zeit hindurch allein jene zum Wertmesser kunstgewerblicher Arbeit gemacht und dann in bewußter Übertreibung diese auch hier für ausschließlich wertbestimmend gehalten. Erst die Arts- and Crafts Bewegung lehrte die richtigen Maße finden, sie lehrte, daß eine gesonderte Betrachtung eines kunstgewerblichen Gegenstandes als Gebrauchsstück und als Schmuckstück davon ausgehen müsse, wie Schönheit und Zweckerfüllung in dem Gegenstande einander bedingen. Unter der Voraussetzung, daß die ästhetische Wirkung eines Bucheinbandes von seinem technischen Werte abhängig sein muß, wird man die Buchbinderkunst und die Einbandkunst unterscheiden dürfen, die Bindearbeit und ihren Abschluß, die Einbandverzierung. Nur wo beide vorhanden sind, zeigen sie als Einheit den guten und schönen Einband, den Kunsteinband.

(17) Um die allgemeinen Grundlagen des Einbandstiles zu bestimmen, wird man von der Erwägung auszugehen haben, daß auch der Bucheinband, als Kunstwerk betrachtet, doppelt abhängig und bedingt sein muß. Zunächst als Erzeugnis einer ganz bestimmten Kunstart, weil jede Kunstart den formalen Ausdruck ihres schöpferischen Willens in einem anderen Darstellungsmaterial (Stoff und Mittel) suchen muß, das ihr die künstlerische Auffassungs- und Behandlungsweise, ihre ganz

bestimmten Grenzen, die ihr eigenartig angehörenden, unübertretbaren Gesetze gibt. Eine ästhetische Betrachtungsweise des (Kunst-)Einbandes in diesem Sinne erscheint als Formenlehre, als Theorie des Einbandstils, die das „zur Gewohnheit gewordene Sichfügen in die inneren Forderungen des Darstellungsstoffes" (v. Rumohr) untersucht, um die Forderungen der Stilwahrheit des Einbandes als eines Erzeugnisses der Buchbinderkunst für seine ästhetische Wertung prüfen zu können. Sodann gehört der Kunsteinband wie jedes Erzeugnis einer Kunstart einer bestimmten Nationalität und einer bestimmten Zeit an. Weil die Kunst innerster Ausdruck des menschlichen Denkens und Fühlens ist, wandelt sie sich je nach den verschiedenen menschlichen Entwicklungsstufen, ist bedingt durch Örtlichkeit und Zeit, ist ein Zeugnis der Eigentümlichkeiten der einzelnen Völker und Zeitalter, das in sinnlich künstlerische Formen verkörperte Empfindungsvermögen einer bestimmten Zeit und Nationalität (v. Rumohr). In diesem Sinne wird die ästhetische Wertung des (Kunst-)Einbandes zur vergleichenden Geschichte der Einbandkunst, die den Einbandstil in seiner geschichtlichen Bedeutung als den Ausdruck des Stilgefühls betrachtet, die Stilechtheit des Kunsteinbandes historisch wertet. Zum Stilbegriff in seiner modernen Auffassung gehört indessen noch neben den ihm wesentlichen Inbegriffen der Stilwahrheit und Stilechtheit das Streben nach beiden, die höchste künstlerische Idealität. Denn so wichtig einerseits technische Bedingungen und Forderungen, andererseits geschichtliche und nationale Einwirkungen sind, der Kern eines jeden Kunstwerkes ist seine Idee und das Empfinden seines Künstlers, die nach klarer und sinnlich ergreifender Gestaltung streben. Ein Werk ist um so stilvoller, je freier es ist von zufälligen, der darzustellenden Idee fremden oder gar ihr widersprechenden Bestandteilen, je reicher und edler der Geist des schaffenden Künstlers darin sich ausprägt. Und wie sich nach den verschiedenen Auffassungsweisen die Behandlungsweisen einer Kunstart in ihren Grenzen ändern (weshalb anmutiger, herber,

hoher, schöner, strenger Stil zu vielgebrauchten Schlagworten geworden sind), so kann die Sucht nach dem Sonderbaren oder die künstlerische Unzulänglichkeit die Idee verzerren oder gar nicht zum Ausdruck kommen lassen, zum Vermischen verschiedener Kunstarten, zur Manier und zur Stillosigkeit führen. Hierin aber liegt gerade die größte Gefahr für den Buchbinder, der nicht beim Nützlichen stehen bleiben will, sondern nach dem Schönen trachtet. In seiner Kunstart darf er nicht frei bilden, muß er sich mit dem Umbilden begnügen, muß zwischen der Idee, die er beim Schmucke eines Einbandes zum Ausdruck bringen möchte, und ihrer Darstellung immer eine Kluft bestehen lassen, wenn er nicht erkennt, daß er an die Eigentümlichkeiten und Zufälligkeiten einer bestimmten Gebrauchsform, an den Zweckgedanken eines bestimmten Gebrauchsgerätes, den er zwar ausbilden, aber nicht überspringen kann, gebunden ist. So ist für alle Betrachtungen über Einbandstil und Einbandstile, für jede ästhetische Theorie des Kunsteinbandes, für jede Entwicklungsgeschichte der Stile in der Einbandkunst die Gebrauchsform des Bucheinbandes die Voraussetzung des ästhetischen Werturteils.

Die Gebrauchsform des Bucheinbandes.

(18) Das Bücherbinden wird, soweit die handwerksmäßige Herstellung von Bucheinbänden in Betracht kommt, im allgemeinen heute noch in gleicher Weise wie im späteren Mittelalter ausgeführt. Daß die Entwicklung der Bindetechnik, das heißt der Vorrichtung und Fertigmachung des Buchblocks und seiner Verbindung mit den Einbanddecken, des eigentlichen Bundes, in manchen Einzelheiten Fortschritte, in anderen wieder Rückschritte gemacht hat, wurde durch mancherlei, hauptsächlich, wie schon gezeigt, ökonomische Einflüsse bedingt und kann in einer kurzen, zusammenfassenden Übersicht der heute für die beste Gebrauchsform des Einbandes üblichen Arbeitsweisen keine eingehendere Berücksichtigung finden. Im übrigen ist die moderne Bindetechnik, ganz abgesehen von der Maschinentechnik und von der Verbindung der Handarbeit mit der Maschinenarbeit, sehr wenig einheitlich. Man kann nicht einmal von verschiedenen nationalen Bindearten reden, obschon manche Bindeverfahren und Bindeweisen in einem Lande mehr, in einem anderen weniger im Gebrauch sind. Und auch die einzelnen Meister und Werkstätten wenden verschiedene Techniken nebeneinander an, je nachdem sie ökonomische Sparsamkeit auch zur technischen Sparsamkeit nötigt, je nachdem sie jeweilig aus besonderen Gründen einer Technik als der in einem bestimmten Falle besseren den Vorzug geben. Nicht einmal der Rhythmus der Arbeit ist heute überall gleich und die normalen Arbeitsphasen und Arbeitstempi für den normalen handgearbeiteten Einband werden sehr verschieden festgestellt, so daß Betrachtungen

(wie die folgenden) über die am meisten gerechtfertigt erscheinende Einbandkonstruktion, über den mustergültigen Werkstattband der heutigen Zeit die strenge Reihenfolge aller Arbeitsvorgänge nur festhalten können, wenn eine derartig einheitlich durchgeführte Anordnung die Feststellung eines bestimmten Arbeitsrhythmus als des besten versuchen möchte, was im Folgenden nicht beabsichtigt ist.

(19) Die sorgsame Herstellung einer Pergamenthandschrift in den teils für ihren eigenen Gebrauch, teils für ihren Tauschverkehr arbeitenden Schreibstuben der mittelalterlichen Klöster erforderte eine Anzahl Vor- und Nebenarbeiten, zu denen nur einige Handgeschicklichkeit gehörte und die deshalb wohl von den dazu geschulten Hilfskräften der Schreiber selbst besorgt werden konnte. Mit der hierbei allmählich eintretenden Arbeitsteilung werden die ersten eigentlichen Mönchsbuchbinder, die fratres ligatores, aus ihrer Tätigkeit sich einen besonderen Beruf gemacht haben, den auch Laienbrüder ausüben konnten, weil dazu weder eine gelehrte Bildung noch, eine die Buchherstellung überwachende Oberleitung vorausgesetzt, die Kenntnis des Lesens und Schreibens nötig war. Und mögen sich die gelehrten Schreiber auch keineswegs aller Nebentätigkeiten bei der Herstellung ihrer Bücher entwöhnt haben (was die überlieferten Namen mancher Mönchsbuchbinder des fünfzehnten Jahrhunderts beweisen), so hatten sie doch jedenfalls in dieser Zeit schon eigene, mit den Klöstern verbundene Buchbindereiwerkstätten, aus denen das bürgerliche Buchbindereigewerbe ausgebildet hervorgehen konnte. War die eigentliche Pergamentherstellung beendet, die damit begann, daß man die Haut einige, meist drei, Tage in ein Kalkbad legte, um die ihr anhaftenden Haare und blutigen Fleischreste zu entfernen, und die man dann damit fortsetzte, daß man das Fell zum Trocknen an der Sonne in einen Rahmen spannte, dabei die gelösten Haare abschabend, so begann erst das Vorrichten des Pergamentes für die Buchhandschrift. Wenn auch die größeren Klöster eigene Pergamentwerkstätten gehabt haben mögen,

so waren doch bereits im dreizehnten Jahrhundert die pergamen(t)arii, die Buchfeller, zumeist Angehörige eines bürgerlichen Gewerbes, von denen der mönchische Buchschreiber die rohen Pergamenthäute erwarb. Diese Haut mußte nun zunächst quadriert werden, das heißt in gleichgroße Bogen, wie sie zum Schreiben gebraucht wurden, zerschnitten werden. Dann wurde jedes einzelne Blatt zum Schreiben besonders zugerichtet, insbesondere mit Bimsstein geglättet sowie zur weiteren Glättung und Stärkung mit Kreide eingerieben. Nötigenfalls wurden kleinere Löcher und Risse zusammengeklebt oder zusammengenäht, größere mit Pergamentlappen ausgeflickt. Schließlich wurde noch aller Schmutz des Blattes mit einem Messer entfernt und rauhe Stellen mit einem besonderen eisernen Werkzeuge (plana, daher planieren) abgeglättet. Wenn dann der Pergamentbogen (vielleicht mit Benutzung einer Hilfsvorrichtung) liniiert und gefalzt war (man benutzte meist Omaternionen, Lagen aus vier in der Mitte gebrochenen und ineinandergelegten Bogen) konnte, der Schreiber ans Werk gehen. Dieser schrieb, Lage nach Lage, zunächst den Text des Werkes mit schwarzer Tinte, den Raum für die später mit roter Tinte einzutragenden Überschriften usw. aussparend, wobei er jedoch am äußersten Rande, so daß sie später weggeschnitten werden konnten, diese Überschriften mit schwarzer Tinte anmerkte. Ebenso blieb der Platz für die Initialen und Miniaturen, die der Illuminator anfertigte, noch frei.

(20) Eine derart zeitraubende Herstellungsweise umfangreicherer Buchhandschriften machte eine besonders sorgfältige Aufbewahrung der bereits fertig geschriebenen Lagen eines Manuskriptes nötig, damit sie frisch und vollständig beieinander blieben, bis nach vielleicht jahrelanger Arbeit der oder die Schreiber eine Schlußschrift auf das Schlußblatt der letzten Lage setzen konnten. Es lag deshalb sehr nahe, eine vorläufige Heftung während der Herstellung eines Buches zum Schutze des schon Vorhandenen zu versuchen (eine Vermutung, die sich nach den vorhandenen bildlichen und schriftlichen Nach-

richten über den Werdegang mittelalterlicher Handschriften nicht beweisen läßt und gegen die sich vielleicht die zahlreichen Mischhandschriften als Gegenbeispiel anführen ließen). Dazu hatte man nur nötig, für die entstehende Handschrift in ihrer Buchhöhe aus Pergament einen langen breiten Streifen als schützende Decke zurechtzuschneiden und in diese die einzelnen Lagen nach ihrer Fertigstellung hineinzuheften. Da man bei einem derartigen Verfahren das Deckenpergament nicht auf eine bestimmte Buchbreite vorher zuschneiden konnte, so blieb dann zumeist, was vielleicht auch von vornherein beabsichtigt gewesen sein mag, ein längerer Teil des Deckenstreifens über die letzte Lage hinaus stehen und ließ sich bequem als Verschlußklappe verwerten, wenn er passend zurechtgeschnitten war, damit angenähte Binderiemen Vorder- und Rückdeckel dieser Einbandschale zusammenhalten konnten. So oder so ähnlich mag man sich, aus Mangel an genaueren Nachrichten, das Bindeverfahren der älteren Buchschreiber vorstellen, die allein auf ihre Kraft angewiesen waren und damit rechnen konnten, daß noch Einbanddeckel (die etwa in Goldschmiedearbeit ausgeführt wurden) dem fertigen Buche bei seinem Gebrauche zum Gottesdienste umgelegt werden würden. Für ein schweres Buch wäre indessen, zumal da in früher Zeit die Bücher nicht geleimt wurden und nur die Heftung sie zusammenhielt, diese Bindeweise allein nicht stark genug gewesen, wenn man nur nach und nach die einzelnen Lagen an den Rücken der dünnen Pergamentdecke befestigt hätte. Man verstärkte deshalb wohl den Rücken durch Auflage eines zweiten Rückens aus dickerem Rindleder und verband Lederverstärkung und Pergament durch mehrere, quer über den Rücken gehende Heftfäden, die (worauf Adam hinweist) äußerlich vielleicht den heutigen Bänden gleichen, nur daß diese lediglich den Buchblock zusammenhalten, während jene lediglich den Buchdeckeldoppelrücken zusammenfaßten und das Gerüst waren, an das man die einzelnen Lagen mit ihren Heftfäden befestigte, wobei man durch besondere Schutzvorrichtungen, wie Lederknöpfe,

die offenliegende Heftung sicherte. Wo Rücksichten auf die entstehende Handschrift die Bindeweise nicht zu beeinflussen brauchten (also z. B. bei dem häufigeren Neubinden alter Handschriften), wird man bequemere und bessere Verfahren zu einer festeren Verbindung des Buchblockes in sich und mit dem Buchdeckel gesucht, wohl auch in vielfach verschiedener Art geübt haben. Aber die spärlichen, dazu noch nicht ausreichend genug erforschten Überbleibsel ältester Proben abendländischer Buchbinderkunst geben hier noch kein deutliches und sicheres Bild. Jedenfalls läßt sich (worauf auch Loubier hinwies) die Heftlade in einer ihrer heutigen sehr ähnlichen Form bereits im zwölften Jahrhundert (auf einer Miniatur) nachweisen und die Benutzung eines solchen „Bindetisches" gab ja alle Möglichkeiten einer Buchblockheftung und -formung, die von der heutigen Buchbinderkunst ausgenutzt werden. Mit der Ausbreitung der Buchdruckerkunst, die mit einer allgemeinen Ausgleichung der im Buchgewerbe üblichen Verfahren verbunden war, gewann die moderne Bund- und Bandheftung allgemeine Anerkennung, die im Gegensatze zu alten Bindeweisen nicht an den kräftigen Rippen eines festen Rückens die einzelnen Lagen befestigt, sondern sie zunächst in einen fertigen Buchblock zusammenfügt, um dann die Einbanddecke(l) mit diesem Buchblocke zu verbinden, wobei auf die durch die Heftung bei dem Buchblocke entstandenen Rippen, die das eigentliche Einbandgerüst darstellenden Bände, selbstverständliche Rücksicht zu nehmen ist. Die dabei vorkommenden Abweichungen von der Grundweise heutiger Buchheftung werden noch ausführlicher zu erörtern sein (27 u. ö.), an dieser Stelle soll lediglich auf die beiden auch als solche erprobten Hauptmöglichkeiten für das Binden eines aus lose ineinanderliegenden Blattlagen bestehenden Buches hingewiesen werden: entweder man macht den Einbanddeckel zum Träger des Ganzen, wie das anscheinend die meisten ältesten abendländischen Buchbinderverfahren wollten (und wie es weit weniger solide die moderne Maschinentechnik tut), oder aber man stellt

aus den einzelnen Lagen einen festen Buchblock her und verankert in diesem so sicher als möglich die Einbanddeckel.

(21) Für die Betrachtung der Bindearbeit gibt die in England auch für ihre Durchführung übliche Unterscheidung des Forwarding vom Finishing die beste Einteilung insofern, als sie zunächst die Fertigstellung der Gebrauchsform des Bucheinbandes berücksichtigt, sodann die Verzierung dieser Form, vom einfachen „Abputzen" aller sichtbaren Einbandteile bis zu ihrer reichen Verzierung. Dabei werden der eigentlichen Bindearbeit auch alle nach der Art des einzubindenden Buches und des Einbandes selbst sehr verschiedenen Vorarbeiten zugerechnet, durch die sich der Buchbinder jeweilig ein Buch bindefertig vorrichtet, um es durch die Heftung und ihre Nebenarbeiten zum Buchblock formen, durch dessen Verbindung mit den Deckeln den Einband vollenden zu können, zur Buchfassadenherstellung aber auch alle diejenigen Verfahren, die nur seltener in der Einbandkunst Verwendung finden, obschon man unter Finisher im allgemeinen einen die hauptsächliche moderne Einbanddekorationsweise gebrauchenden Buchbinder, einen Handvergolder, versteht.

(22) Je nachdem, ob der Buchbinder ein noch in losen Bogen (in albis; en feuilles; in sheets) befindliches oder ein bereits geheftetes, vielleicht sogar ein schon gebundenes Buch binden soll, sind die dazu nötigen Vorarbeiten sehr verschieden. Im ersteren Falle kann er sich, wenn das Buch sonst einbandreif ist, das heißt, wenn Buchpapier oder Druckfrische nicht noch eine besondere Behandlung nötig machen, einzelne Defektbogen eine Ergänzung fordern, kleine Flecken zu beseitigen sind, darauf beschränken, die einzelnen Bogen mit dem Falzbein niederstreichend gut und richtig zu falzen (wenn es nicht ein ungefalzt bleibendes in plano-Format, sondern ein in folio-, in quarto- usw. Format hat), so daß keine Falten in der Mitte des Bogens entstehen, die Kolumnen aufeinander passen, die Seiten in ihrer Reihenfolge aneinanderliegen und kein Blatt oder kein Bogen an eine falsche Stelle

gelangt, verbunden wird. Dazu ist ein vorheriges Prüfen der Seitenfolge nötig und dieses Kollationieren, das gleichzeitig die Vollständigkeit feststellt, muß auch alles zum Mitbinden bestimmte Beiwerk (202) an seinem Platze erhalten, die Vereinigung halber Bogen zu Heftlagen, das Zusammenhängen einzelner Tafeln zu Heftlagen, das Anbringen von Fälzen, das Durchschießen mit weißem Papier u. ä. beachten, wodurch es unter Umständen zu einer langwierigen Arbeit werden kann, deren unsorgfältige Erledigung aber allerlei Einbandfehler verursacht.

Ist ein Buch schon geheftet oder gebunden, so muß es auseinandergenommen werden, was häufig besondere Mühe macht, wenn fahrlässige Leimung oder schädliche Drahtheftung die Bogen schon makuliert hat, wenn ein nachlässiges Falzen ein neues Nachfalzen und nicht immer gelingendes Ausglätten erfordert. Für das Auseinandernehmen eines schon gebundenen Buches sind je nach seiner Bindeweise sehr verschiedene Verfahren anzuwenden und die ursprüngliche Bindeweise pflegt auch oft für die spätere mitbestimmend zu sein, so daß ganz abgesehen von den Unkosten, die das Ausbessern aller oder einzelner zerrissener Blätter verursacht, es immer vorteilhaft ist, von einem nur gebunden ausgegebenen Buche, das einen anderen Einband erhalten soll, bei seinem Erscheinen einen Abzug in losen Bogen erhalten zu können. (Die Vorschriften für Bibliothekseinbände bezeichnen aus den oben angeführten Gründen es als dringend erwünscht, daß schon bei der Verlagsbroschur auf das spätere Einbinden Rücksicht genommen werde. Als Heftung reiche für die Verlagsbroschur das Holländern, das leichte Heften mit wenigen Fadenstichen aus, Drahtheftung sei verwerflich. Auch sollte auf dem Rücken möglichst wenig Leim aufgetragen sein, weil sonst beim Ausreißen die Bogen verletzt und geschwächt werden.) Daß das Aufschneiden eines Buches, wenn es nicht richtig und sorgfältig ausgeführt wird, ebenfalls sehr leicht vom Buchbinder gar nicht oder nur schwer zu beseitigende

Buchmängel hervorrufen kann, darf in diesem Zusammenhange nicht unerwähnt bleiben. Die Prüfung der Einbandreife eines zu bindenden Buches muß sich, seine Unversehrtheit vorausgesetzt, weiterhin auf eine genaue Prüfung des Buchpapiers erstrecken, zunächst im allgemeinen darauf, ob die einzelnen Bogen genügend ausgetrocknet sind, so daß der Text nicht durch gegenseitiges Abschmutzen der Druckseiten makuliert wird (was bei eiliger Arbeit durch zwischen die Seiten gelegte, später entfernte Seidenpapierblätter verhindert werden kann), sodann darauf, ob und wie das Papier geleimt ist.

(23) Die alten Buchdrucker pflegten ungeleimte Druckpapiere zu verwenden, die die alten Buchbinder erst planieren (leimen, d. h. in warmem, mit Alaun versetzten Leimwasser baden, auspressen, auf Schnüren trocknen) mußten, damit sie dichter und fester wurden, wobei dann das Glattschlagen (25) der durch das Planieren wellig gewordenen Papiere auch eine durch das Leimen bedingte Arbeit war. Die modernen Buchpapiere sind zumeist schon geleimt, oft aber noch nicht oder noch nicht genügend (was sich leicht erkennen läßt, wenn man eine Ecke des Papiers ein wenig anfeuchtet. Saugt das Papier die Feuchtigkeit ein, so muß es neu oder nachgeleimt werden, eine Arbeit, die mit dem Durchwaschen verbunden als lavage et encollage besonders von den französischen Buchbindern zu den notwendigen Vorbereitungen für den guten Bucheinband gerechnet wird). Manche Papiere, wie die echten Chinapapiere, die auch ein gutes Ablagern verlangen, sind immer zu leimen, andere, wie die gestrichenen Kunstdruckpapiere, niemals.

(24) Hat ein Buch neben seiner regelmäßigen Blattfolge Einzelblätter, also insbesondere Bildbeilagen auf einfachen oder gebrochenen Tafeln (Doppeltafeln), Karten usw., so müssen diese „auf Falz gesetzt" an ihrem richtigen Platz eingefügt werden. „Fälze (onglets; guards) sind schmale Streifen aus gutem dünnen Papier oder Leinen, die an den Rücken der Einzelblätter oder Tafeln befestigt und um das nächste Seiten-

paar (Blatt) umbrochen werden, so daß der Heftzwirn durch sie hindurchgeht. Wenn, wie das vielfach üblich ist, die Einzelblätter oder Tafeln nur einfach an die nächste Seite geklebt werden, so haben sie weder genügenden Halt, noch kann das Blatt, dem sie angeklebt sind, sich richtig bis in den Rücken auflegen" (Douglas Cockerell). Bei brüchigen Buchpapieren ist ein Falz aus dünnem, festen Papier deshalb dem im allgemeinen haltbareren Leinenfalz vorzuziehen, weil in diesem besonderen Falle das aufgesetzte Blatt weniger leicht über den nachgiebigen Falzrand bricht. Schutzblätter (aus dünnem, durchsichtigen, guten Seidenpapier) sollten wenigstens den auf Falz gesetzten wertvollen Griffelkunstblättern immer beigegeben sein, sie werden „vorgehängt". Bei vielen Beilagen im größeren Formate als das Buchformat, die deshalb mehrfach zusammengebrochen werden müssen und infolge ihrer Dicke sehr auftragen, ist der Einschaltung jedenfalls die Anfertigung eines besonderen Tafelbandes oder doch wenigstens ihre lose Unterbringung etwa in einer dazu am inneren Hinterdeckel angebrachten Beilagenhülse oder -tasche vorzuziehen. (Um bei dicken mitgebundenen Beilagenlagen den Buchkörper auszugleichen und eine richtige Rückenrundung festzuhalten, ist es vorteilhaft, an die Stelle der entfernten Beilagen deren Dicke entsprechende Lagen aus dem Buchpapier entsprechenden Papier mitzubinden und nach Beendigung der Bindearbeit diese Hilfslagen bis auf schmale Fälze am Rücken herauszuschneiden, um die Beilagen einzufügen, die man beim Umbrechen (es wird sich hier fast immer um Karten oder graphische Darstellungen handeln) fast genau so groß bricht wie das Buch beschnitten werden soll. In der Breite werden die Beilagen dabei um so viel schmäler umzubrechen sein, als der Falz ihnen Platz fortnimmt. Leinenfälze sind schon bei dem Einfügen der Blattlagen vorzusehen.)

(25) Um die als Ergebnis einer guten Bindearbeit notwendige schmiegsame Festigkeit des Buchblockes zu gewinnen, einen soliden, keinen wackligen Buchkörper herzustellen, muß

die alte Buchbinderregel, daß die einzelnen Blätter gleichmäßig eben und fest aufeinanderliegen sollen und im Bruch, wo die Bogen gefaltet sind, nicht auftragen dürfen, beachtet werden. Früher suchte man das durch wiederholtes Glatt- und Zusammenschlagen der (gefalzten und in Lagen mit der Stockpresse gepreßten) Bogen zu erreichen und die mühsame Handarbeit (man gebrauchte einen schweren eisernen Hammer und einen großen glattpolierten Stein) gab den Bogen erst die rechte Schmiegsamkeit, den festen Zusammenhalt. Heute ist diese manuelle Technik durch eine Maschine scheinbar überflüssig geworden: man führt die Bogen unter starkem Druck zwischen den beiden Walzen der Buchbinderwalze hindurch oder legt sie unter eine große hydraulische Presse, wo sie zu einem steinartigen Block zusammengequetscht werden. Die Büttenpapiere der alten Drucker hatten eine charakteristische, interessante Oberfläche, in das die Type ein wenig einsinken und das, was der Drucker „Schatten" nennt, hinterlassen konnte. Für die modernen, charakterlosen (oder doch wenigstens neutralen) glatten Maschinenpapiere mag nun die scharfe Pressung durchaus geeignet sein, weil sie den heutigen Durchschnittsdrucken keinen Reiz raubt. Zudem lassen sich stark satinierte moderne Papiere nur fest pressen, nicht aber schlagen oder walzen, was bei ihrer ganz glatten Oberfläche ja auch überflüssig wäre. Wenn es sich aber um moderne Bücher handelt, die mit Erfolg alle durch die Kunst des Buchdruckes erreichbaren Feinheiten erstrebten, dann sollte auch der Buchbinder sich hüten, ein schönes Stück guter Druckarbeit ihres Charakters zu berauben und ihm nicht durch übermäßige Pressung das Aussehen eines „leblosen Faksimile" geben. Die Blätter eines Buches müssen mäßig fest aufeinanderliegen, um Staub und Feuchtigkeit nicht in den Buchkörper eindringen zu lassen. Das aber läßt sich (worauf Douglas-Cockerell wiederholt hinwies) schon durch einen mäßigen Druck erreichen, durch dessen unbesonnene Übertreibung ein gutes Druckwerk für immer beschädigt werden kann. Allerdings gibt es manche

modernen Papiere, die so lockig weich, fasrig und wollig sind, daß selbst ein dem Einpressen in der Stockpresse vorangehendes Walzen zwischen Zinkblechen ihnen nicht die für den Buchblock erforderliche Festigkeit geben kann (und diese Papiere sind dann auch bei der späteren Bindearbeit infolge ihres leichten Ausreißens beim Heften nicht in der Buchform zu erhalten, so daß ein auf solchen Papieren gedrucktes Buch sich überhaupt nicht gut einbinden läßt).

(26) Vor dem Heften des Buches muß noch das Vorsatz hergestellt werden. Dieses, die am Anfange und Ende des gebundenen Buches vom Buchbinder eingefügten Schutzblätter oder Lagen (deren Bestimmung am besten ihre französische Bezeichnung als „gardes" deutlich macht, während der englische Name, im Gegensatz zu dem deutschen der vorgesetzten Blätter „end-papers" ebenso wie dieser ungenau ist) umfaßt alle diejenigen Einbandteile, die als Zwischenglieder zwischen dem Buchblocke und den Buchdeckeln angebracht werden. Es gehören daher zum Vorsatz nicht allein die eingehefteten Papier- (oder Pergament-)Lagen sondern auch alle zum Schmuck oder zur Verstärkung des Vorsatzes erforderlichen Beigaben wie eingelegte, eingeklebte, eingeheftete Stoff- oder Lederfälze, aufgepappte Buntpapiere, aufgeklebte Seidenstoffe, eingefügte fliegende Blätter aus Leder, die als Gegenstück des Lederspiegels (45) dienen sollen. Die allerersten und allerletzten Blätter der häufiger gebrauchten Bücher pflegen mehr als die inneren Buchblätter zu leiden. Um deshalb diese ersten und letzten Buchblätter gegen vorzeitiges Auseinanderfallen und Zerreißen zu schützen, ließ man (worauf schon hingewiesen wurde) in der Frühzeit der Buchbinderkunst die Anfangs- und Schlußblätter aus dem eigentlichen Buchkörper vor- und nachgesetzten leeren Pergament- oder Papierlagen bestehen. Mit der Vermehrung der Bücher durch die Ausbreitung der Buchdruckerkunst trat hierin eine allmähliche Änderung ein. „Hatte man früher um die erste und letzte Pergamentlage einen Pergamentflügelfalz umgeheftet und an der

zweiten Lage angeklebt, so nahm man jetzt eine Lage von vier Blatt Papier und heftete um dieses den Pergamentflügelfalz, der die Verbindung mit der zweiten Lage darstellte: die Vorsatzlage wurde für sich allein, also nicht mit einem Fälzchen, und nicht umgeheftet, denn sie war dafür zu dick und zu steif. Diese Vorsetze wichen sehr bald, schon im siebzehnten Jahrhundert, dem vereinfachten Vorsatz von zwei Blatt Papier; der Pergamentflügelfalz wurde durch einen Papierfalz ersetzt, wenn auch in vielen Werkstätten sich noch lange Zeit der Gebrauch des Pergamentflügels erhielt. ... Diese zweiblättrigen Vorsetze wurden dann auch nicht mehr als besondere Lagen, sondern um den ersten Bogen herumgeheftet" (P. Adam). So war allmählich ein wichtiger Einbandteil durch sparende Vereinfachung verkümmert und ein Vorsatz allgemein üblich geworden, der lediglich aus zwei Papierblättern mit vorgeklebtem Flügelfalz und schmal umgebrochenen Fälzchen, das mit dem ersten und letzten Bogen umgeheftet wurde, bestand, ein Vorsatz, bei dem an die Stelle des haltbaren Pergamentfalzes ein zumeist aus allerschlechtestem Papier hergestellter Falz getreten war.

Seit dem siebzehnten Jahrhundert klebte man, um ein glattes Auflegen der Einbanddeckel zu sichern, die äußeren Vorsatzblätter innen auf den Vorder- und Hinterdeckel bei aufgeschagenem Buche über, ließ also je ein inneres Vorsatzblatt als „fliegendes Blatt" frei. Hierbei mußten die Pergamentverstärkungen des Ansatzfalzes, die das Gelenk starr machten, fortfallen und dafür wurden die Deckelkanten am inneren Rand als tiefer Falz herausgearbeitet. Damit war die moderne Form der Vorsetze als Zwischenglied zwischen Buchblock und Buchdecke gefunden. Für haltbare Einbandarbeiten mußte man, mit Rücksicht auf die allgemeine Verschlechterung der Verbindung von Buchblock und Vorsetzen, Verfahren auszubilden suchen, die bei möglichst elastischen Vorsatzlagen eine möglichst feste Verbindung der Vorsetze mit Buchblock und Buchdecke gewährleisteten. So suchte man zunächst eine Verstär-

kung der Vorsetze dadurch zu erreichen, daß man auf das äußere Blatt einen Schirting-(oder anderen Stoff-)Falz entweder als sichtbaren Falz innen hinein oder als unsichtbaren Falz außen aufklebte, und dann in der verschiedensten Weise diese einfachsten Falzverstärkungen weiter zu verbessern, wobei, je nach der Bindeart (für die auch hier das Ansetzen auf tiefen Falz von besonderer Bedeutung ist) und nach der Art der Vorsetze selbst, eine ganze Anzahl Arten, Vorsetze anzubringen, üblich geworden ist (von denen die des sogenannten „durchgehenden Vorsatz" „ eines ohne Zwischenstellung eines Stoff- oder Lederstreifens durchgehend aufgeklebten farbigen Blattes", die oft genannt, aber nur selten bei Lederbänden verwendet wird, wenigstens kurz erwähnt werden soll, weil bei ihr kein scharfer Bruch des Papieres in das eigentliche Gelenk kommt). Die Vorschriften für Bibliothekseinbände fordern, daß zur Erhöhung der Haltbarkeit das Vorsatz durch einen Schirtingfalz zu verstärken und dieser mit der zweiten Lage zu verbinden ist. Douglas-Cockerell und der Bericht der Royal Society of Arts über Leder für Bucheinbände weisen auf die Vorzüge eines Verfahrens auf die Anbringung von Vorsetzen hin, das mit leichten Veränderungen für die Herstellung sogenannter Zickzack-Endpapers in England allgemein benutzt wird. Bei diesem Vorsatzherstellungsverfahren, bei dem das Vorsatz als besondere Bogenlage betrachtet und mitgeheftet wird, nimmt man ein weißes Doppelblatt (A 1—2), das etwas breiter wie das Buch ist, und hängt das doppeltgefalzte farbige Vorsatz (B 1—2) 2 mm breit daran (wie Fig. 1 zeigt). Nachdem das farbige Vorsatz trocken ist, wird das weiße zurückgebrochen, so daß ein Fälzchen entsteht (wie in Fig. 2). Dahinein wird noch ein Doppelblatt des weißen Vorsatzes (C 1—2) gesteckt. Das äußerste weiße Blatt dient nur als Schutz bei der Herstellung und wird vor dem Anpappen (der Außenseite des äußersten Vorsatzblattes auf der Innenseite des Deckels) entfernt.

(27) Um sowohl die in Lagen gefalzten Bogen (an den Bünden) miteinander als auch (durch die überstehenden Bünde)

das geheftete Buch, den Buchblock, mit den Buchdeckeln zu verbinden, dient die Heftung. Zu ihr werden nach der Größe des Buches meist fünf bis acht Schnüre Heftbindfaden, die sogenannten Bünde, aufrecht mit Hefthaken und Heftstiften in die Heftlade eingespannt, an denen die einzelnen Bogen dann aufgereiht und angeheftet werden. Bei der lange Zeit allein üblichen und heute noch als edelstes Verfahren gebrauchten Heftung auf echten Bünden werden die Bogen(lagen) so geheftet, daß der etwa 1 cm vom untern Rand am sog. Fi(t)zbund (oder Vicebund, falscher Bund ohne Bundschnur) eingeführte, von der Heftnadel geführte Heftfaden von Hanfzwirn (den vor dem Gebrauch zu wachsen eine alte wiewohl wenig begründet erscheinende Gewohnheit ist) durch den Bruch des Bogens von innen nach außen und dann wieder von außen nach innen um alle Bünde herumgeführt wird, bis er endlich am oberen Fitzbund wieder heraustritt, um sogleich und in gleicher Weise in den nächsten Bogen eingeführt zu werden, so daß jeder Bogen mit dem anderen verfizt, das Buch durchaus geheftet ist. Dabei legen sich dann die Bünde erhaben auf den Buchrücken und treten, als Bund aus dem Rücken herauswachsend, als dicke Rippen aus dem Buchrücken hervor. Da hierbei die Bünde in gleichmäßigem Abstande voneinander den Rücken teilen sollen, ist eine Ausmessung und Bezeichnung (Markierung) der Bündelage auf dem Buchrücken vor dem Heften notwendig, wobei die Anzahl der Bünde, die wieder von ihrer Stärke, wie diese von der Buchgröße bestimmt ist (32), entscheidet.

(28) Diese alte Heftart, bei der die Bogen ohne weiteres auf die Heftschnüre, die „echten Bünde“ geheftet werden, ist heute fast allgemein durch ein anderes Verfahren ersetzt worden, das vereinzelt schon im sechzehnten Jahrhundert zur Anwendung kam (und in Frankreich nach der dazu nötigen Handsäge als grequage bezeichnet wird). Man sägt nämlich vor dem Heften an den vorher angemerkten Stellen des Buchrückens, an denen später die Bünde liegen sollen, entspre-

chende Einschnitte aus. Nur der Titel- und der Schlußbogen werden nicht eingesägt. In diese Nuten versenkt man die nun nicht mehr sich aus dem Rücken erhebenden Bünde. Hierbei wird der Heftfaden nur hinter den Bünden vorbei und nicht auch um sie herumgeführt. Da dieses abgekürzte Heftverfahren (im Gegensatz zu der Heftung auf echte Bünde (flexible sewing) als Heftung auf eingelassene Bände (sawn in sewing) bezeichnet) als bequemer und billiger Ersatz des umständlichen, ursprünglichen eingeführt wurde, suchte man die alte, festere Heftart vorzutäuschen, indem man auf dem Buchrücken durch häufig an anderen Stellen als denen, wo die versenkten Bünde lagen, aufgeklebte Pappstreifen, sogenannte falsche Bünde, die äußere Erscheinung der erhabenen echten Bünde nachahmte. Solche falsche erhabene Bünde haben indessen nichts mit dem Organismus des Buchkörpers bei einer Heftart zu tun, bei der ein glatter Buchrücken entsteht. Trotzdem freilich sind die erhabenen falschen Bünde, weil die Rückenfelderung mit Recht für ein sehr wertvolles Element der Einbandverzierung gilt, allgemein beliebt, und man hat eine eigene, keineswegs leichte Technik ausgebildet, um mit der Bündezange erhabene falsche Bünde zu formen.

(29) Ein drittes, zwischen diesen beiden hauptsächlichen Heftweisen ausgleichendes neuerdings besonders in England für Halblederbände wieder viel benutztes Verfahren ist die Heftung auf Leinen- oder Pergamentstreifen, die dann zwischen zwei Deckeln, einem dünneren und einem dickeren (einem sogenannten „made" oder „split" board) fest verklebt werden, wobei die Anwendung der sogenannten french joints, der französischen Fälze, für die die Deckel nicht dicht an die tiefen Fälze gebracht, sondern etwas von diesen entfernt gehalten werden, so daß sich beim Aufschlagen der Zug der Ledereinfaltung über eine größere Fläche verteilt, auch die Benützung dickerer als sonst üblicher Leder gestattet. Richtig ausgeführt gibt die Band- oder Riemchenheftung (couture sur rubans, sewing over tapes), in deren Arbeitsweise auch die

Heftung auf aufgefaserten Bindfaden einbegriffen werden muß, nicht zu großen Bänden allerdings eine gewisse Stärke und gestattet auch (bei einem festen Rücken) das Herausprägen breiter und flacher erhabener echter Bünde.

(30) Bei den in der Heftlade an den Bundschnüren aufgereihten Buchlagen wird der Heftfaden etwa 1—2 cm vom unteren Rande am sogenannten Fitz-Bund (Vice-Bund, d. h. falscher Bund ohne Bundschnur) eingeführt, um dann, wie eben beschrieben, den Bogen an den Bünden festzuheften. Am oberen Fitzbunde wieder heraustretend, muß er dann, wie schon kurz erwähnt, sogleich und in gleicher Weise in den nächsten Bogen eingeführt werden, wenn jeder Bogen mit dem anderen verfitzt und das Buch „durchaus" (und nicht „abwechselnd") geheftet sein soll. Dieser heute so bezeichnete Fitzbund kann wohl nicht mit Unrecht (worauf P. Adam hinweist) als der Vorläufer des Bundes überhaupt angesehen werden, da er den alten Meistern der Buchbinderkunst als Verankerung der Rückenheftung und Lagenanheftung diente, während er nun zu einer Endverknüpfung geworden ist, nicht aber selbst der Träger des Buchblockes ist, dessen Zusammenhalt durch den Bund gesichert wird.

(31) In ähnlicher Weise wie die Bedeutung des Fitzbundes änderte sich wohl auch die des Kapitals mit der Einführung der Heftung auf Bünde. Oben und unten am Einbandrücken, am „Kopf" und „Schwanz", wie diese Einbandstellen bezeichnet werden, zwischen diesem und dem Buchkörper ist eine besondere Verstärkung des Bundes nötig, weil sich an diesen Stellen die Verbindung zwischen Buchblock und Einbanddecke bei langem Gebrauche des Buches am ehesten löst. Nachdem bei der Heftung auf Bünde der Fitzbund in seiner ursprünglichen Bestimmung überflüssig geworden war, entstanden die heute Kapitale genannten wichtigen Einbandteile als wirkliche Bünde, die mit den anderen Bünden geheftet und wie diese in die Deckel eingeschnürt wurden. Die als Kapitale dienenden beiden Heftstreifen wurden also während des Hef-

tens ebenso wie die Bünde mit dem Heftfaden umstochen, und dabei oben und unten über den Rand der Bogenlagen hinweggeführt, so daß ein in dieser bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gebräuchlichen Art zusammengefügter Buchkörper nach dem Heften oben und unten nicht mehr beschnitten werden konnte. Dabei lag es dann sehr nahe, sowohl zur Verstärkung dieser beiden leicht der Beschädigung ausgesetzten Bünde als auch zu ihrem Schmucke sie mit einem Lederriemchen kunstvoll zu umflechten oder mit einer farbigen Ziernaht zu umnähen. Als diese alten Kapitale als Bünde bei den leichter gewordenen Buchformen nicht mehr unentbehrlich waren, ersetzte man sie durch besondere, den Fitzbünden angehängte Seidenflechtungen, die mit der Hand den einzelnen Bogen gewissermaßen angewebt wurden und die jedenfalls auch in dieser ihrer abgeschwächten Form die Festigkeit des Buchblockes zu erhöhen durchaus geeignet waren und sind. Aber ein handbestochenes Kapital kann nur seinen Zweck erfüllen, wenn es haltbar mit den Fitzbünden verbunden ist, und das „Umstechen von Hand" (wobei mit vielen Stichen durchheftet werden muß, damit das Kapital einem starken Zuge widerstehen kann), das für eine gute Bindearbeit notwendig ist, ist ohne diese notwendige Voraussetzung beinahe nutzlos, ein bloßes Verzierungsverfahren, das durch kein Bindeverfahren bedingt ist. Bei geringeren Einbandarbeiten und noch überflüssiger bei maschinengefertigten Einbänden pflegt man dekorierend an Kopf und Schwanz farbig gewebte Litzen, sogenannte Kapitalbänder, anzukleben, die außer ihrem Namen nichts mit dem Kapital als Einbandteil gemeinsam haben.

(32) Flaches Auflegen und gutes Schließen des Bandes gelten mit Recht als Kennzeichen solider Einbandmechanik. Die Blätter eines Buches, bei dem alle Heftschnüre in den Rücken der Lagen eingesenkt sind, lassen sich aber nur bis zu diesen Schnüren, nicht bis zum Lagenfalz öffnen, wie das bei der Heftung auf echten Bünden möglich ist. Mit anderen Worten: ein auf echte Bünde geheftetes Buch ist fester und legt sich, wenn es geöffnet

wird, besser auf. Das gilt jedoch (wie P. Kersen zeigte) nur mit einer Einschränkung. Bei kleineren, wenig umfangreichen Büchern und solchen, die auf steifem, nicht auf weichem Papier gedruckt sind, kommen die Vorzüge der echten Bünde nicht zur Geltung, und sie werden oft besser für einen bequemen Gebrauch geeignet sein, wenn sie mit eingesägtem Rücken gebunden sind. Allerdings muß dann das Einsägen achtsam ausgeführt sein, die Bogen dürfen nicht unnötig verletzt werden, die Einschnitte nicht breiter und tiefer sein, als es die Bundschnur erfordert, damit diese nicht beim fertigen Einbande herausbricht. Deshalb ist gerade hier der Dicke der Heftkordel besondere Aufmerksamkeit zu widmen und der Verwendung zu dicker Heftkordeln die Vermehrung der Bünde vorzuziehen, wofür die allgemeine Regel, daß die Dicke des Zwirnes der Dicke der Heftlagen entsprechen und so berechnet sein soll, daß ein leichtes Steigen des Falzes stattfindet, einen ungefähren Anhalt gibt. Wenn man ferner berücksichtigt, daß der oberste und unterste Bund nicht zu weit vom Fitzbund entfernt sein darf, so ergeben sich (nach den Feststellungen der Vorschriften für Bibliothekseinbände) sowohl für die Heftung auf echte wie auf eingelassene Bünde, die folgenden Mindestzahlen der erforderlichen Bünde: bei einer Rückenhöhe bis 20 cm 3 Bünde, bis 30 cm 4 Bünde, bis 40 cm 5 Bünde, über 40 cm 6 Bünde und bei größerer Rückenhöhe oder besonderen Ansprüchen an die Haltbarkeit des Einbandes entsprechend mehr.

(33) Von sonstigen Einzelheiten abgesehen muß man für die heute üblichen Arten der Verbindung des Buchblocks mit den Buchdeckeln zwei Hauptverfahren unterscheiden: das „Ansetzen" (auf tiefen Falz) und das „Indeckehängen". Bei einem nach dem erstbezeichneten Verfahren „gebundenen" Buche sind die Bünde, auf denen seine Lagen geheftet wurden, fest mit den (Einband-)Deckeln verbunden, und diese haben als Einbandteile einen organischen Zusammenhang mit dem Buchblocke, bei einem „in Decke gehängten" Buche dagegen wird

der gesondert angefertigte Buchblock in die ebenfalls gesondert angefertigte Einbanddecke nur lose eingefügt, weil das Verfahren eine festere Verbindung nicht erlaubt. Nach ihm müssen die maschinengefertigten Einbände hergestellt werden, so daß die Unterscheidung der beiden modernen Hauptverfahren für die Verbindung des Buchblocks mit den Buchdeckeln (oder mit der Buchdecke) den besonders in Betracht kommenden technischen Gegensatz des handgearbeiteten zum maschinengefertigten Einbande kennzeichnet. Denn daß auch die billigen handgearbeiteten Einbände heute als Deckenbände angefertigt werden, hebt diesen Gegensatz des sorgfältig handgearbeiteten Einzeleinbandes zum sorgfältig maschinengefertigten Massenbande nicht auf. Der handgearbeitete Einband braucht eben nicht, der maschinengefertigte muß in die Decke gehängt werden. Hierin liegt sein größter, unvermeidlicher technischer Mangel. Und weil keine technische Konstruktion stärker ist als ihre schwächste Stelle, kann auch der maschinengefertigte Einband diese seine empfindlichste Schwäche nicht durch andere Vorzüge ausgleichen. Immerhin kann der besonders auch für leichtere handgearbeitete Einbände übliche Deckenband durch eine achtsame, überlegte Herstellungsweise eine größere Festigkeit gewinnen, so daß er unter dieser Voraussetzung mit Rücksicht darauf, daß seine Herstellung billiger ist, für manche Zwecke ausreichend erscheint, obschon er weder als Dauer- noch als Kunsteinband betrachtet werden darf.

(34) Nach dem Heften kann der Buchbinder die Heftschnüre von der Heftlade abschneiden, wobei sie auf jeder Seite des Buchblocks in angemessener Länge stehenbleiben müssen, damit dieser mit den mindestens 5 cm überstehenden (und nicht zu dünn aufgeschabten, aufgefaserten) Bundenden in die Deckel geschnürt werden kann, sobald das Buch geleimt, rund geklopft und (zum Herausarbeiten des scharfen Ansatzfalzes) abgepreßt ist. Beim Leimen, bei dem der Buchblock nach allen Seiten winkelrecht gestoßen werden muß, ist besondere Achtsamkeit auf das Auftragen und den Wärme-

grad des Leimes zu verwenden (58) und noch bevor der Leim getrocknet ist, muß das Rundklopfen des Rückens beginnen.

Die ältesten Bände haben noch einen glatten, keinen gerundeten Rücken. Mit der Entwicklung der Buchbinderkunst wurde dann der Rundung des Einbandrückens und dem Abpressen des Buches immer größere Aufmerksamkeit zuteil, weil man erkannte, daß ein in die richtige Rundung (für einen mittleren Band von etwa 30 Bogen ungefähr der dritte Teil des Kreisbogens) gebrachtes und richtig abgepreßtes Buch viel haltbarer ist als ein flaches oder ein überrundetes, als ein ungenau oder zu wenig abgepreßtes. Durch den Heftzwirn ist nämlich der Buchrücken dicker als die anderen Buchblockteile geworden. Damit dieser nun eine gleichmäßige konvexe Form annimmt und nicht zufällig konvex oder konkav oder gar wellig wird, genügt es nicht, das nach dem Leimen trocken gewordene Buch nur zu pressen, er muß erst mit dem Hammer rund geklopft werden. Dann wird, damit der Rücken die ihm gegebene Form beibehält, der Buchblock zwischen zwei zurückstehenden Brettern in der Handpresse fest eingepreßt, wobei die sogenannten Fälze der Lagen, übereinander weg angeklopft werden, so daß an jeder Längsseite des Buchkörperrückens eine schmale Kante, der „tiefe Falz“ (mors, charnière; joints) entsteht, der den zum Ansetzen der Deckel nötigen Raum schafft. Von dieser Herstellung der Rückengelenke hängt die Dauerhaftigkeit der Bindearbeit zu einem großen Teile ab und sie hat eine wohl überlegte Anschauung der Wechselwirkung von Abpressen und Ansetzen zur Voraussetzung. Durch Abpressen und Ansetzen erhält der Buchkörper seine feste Form und behält sie, ohne im Gebrauch wacklig zu werden oder andere Gebrauchsmängel zu zeigen (wie etwa das Schießen der Lagen, das Sperren der Deckel u. ä., das am Ende den guten Halt des Einbandes aufhebt). Eine genügende Rundung des Rückens muß vorhanden sein, weil ein gerader Buchkörper bei starkem Gebrauche des Bandes nicht gerade bleiben kann: da die Lagen sich allmählich (mit der Rückenwölbung nach

innen) verschieben würden. Ein mehr gerundetes Buch dagegen würde unter gleichen Umständen immer erst zu einer weniger starken Rundung und nur nach und nach zur Abflachung kommen, womit eine längere Erhaltung seiner brauchbaren Form gegeben ist, deren dauernde Erhaltung eben das Herüberklopfen der Fälze (und die dieses verstärkenden Nebenarbeiten) beim Abpressen bewirken soll. Bei den aufeinanderliegenden Lagen mit angeklopften Fälzen bieten die oberen (und entsprechend die unteren) Lagen des Buchkörpers, die am meisten zur Rundung umgebogen wurden, durch die ihnen nachgebogenen Fälzchen der unteren Bogen verstärkt, ihrem Zurückdrängen in die ursprüngliche Bogenlage, den flachen Rücken, einen sehr großen Widerstand, der um so größer sein muß, je mehr Lagen hinübergeklopft, je weniger rasch deshalb die Falzwinkel nach der Rückenmitte zu abgestumpft werden. Und wenn später nach dem Abpressen die vom Pressedruck befreiten Lagen auch wieder das Bestreben haben, auseinanderzugehen, so hindert sie daran einerseits der festüberklebte Rücken, andererseits der gegen den aufbauschenden Falz drückende angesetzte Deckel (dessen Gegenwirkung hier K. Reinhold mit Recht als eine leicht berechenbare Hebelwirkung bezeichnet hat, die bei solchen Bänden, bei denen die Bünde unter dem Deckel angeklebt sind und der Rücken im Falz eingerieben ist, natürlich nicht stattfinden kann, nach der üblichen Herstellungsweise also besonders bei Papp- und Leinen-, Halbleinen- und Halblederbänden). Sind bei den auf tiefem Falz angesetzten Deckeln die Bünde außen auf dem Deckel befestigt, so können die Deckel, auch wenn der Band mit Gewalt auf die Vorderkante gestoßen wird, nicht nach der Seite ausweichen, damit die Form des Buches zerstörend. Sie werden vielmehr durch die außen herumgehenden Bünde festgehalten und bleiben, solange deren Festigkeit und die des Heftfadens ausreicht, gesichert.

Für die Biegsamkeit und Feinheit der Rückengelenke ist neben ihrer Festigkeit ihre Genauigkeit entscheidend. Deckel-

kanten und Fälze müssen deshalb sauber aneinander gepaßt werden können, und die Fälze dürfen nicht höher sein als die Buchdeckel dick sind. „Stark überstehende Fälze sind im Gebrauch sehr bald durchgearbeitet und die Bände müssen so hergestellt sein, daß beim Flachaufliegen das Gelenk noch etwas freiliegt. Daraus ergibt sich, daß der Falz eher etwas kleiner als größer sein soll wie die Deckeldicke.“ Selbstverständlich ist, daß beide Fälze gleich tief sein müssen, daß sie oben genau so tief sein müssen wie unten, das heißt, daß sie genau rechtwinklig sein sollen, damit die Rückenrundung genau der Kreislinie entspricht. Und durch das Anklopfen der Fälze dürfen keine Falten im Buchblock entstehen, die Bogen müssen sich vielmehr leicht und willig dem Falz anschmiegen. Eine umständliche Überprüfung aller Einzelheiten des Abpressens und Ansetzens ist gerade deshalb notwendig, weil es sich hier um diejenigen Einbandstellen handelt, die bei einem vielgebrauchten Buche zuerst zu leiden pflegen. Wie auch die geringeren handgearbeiteten Einbände, wo es nur immer ihr Herstellungspreis zuläßt, angesetzt sein sollten, die guten Einbände aber auf vertieften Falz gearbeitet sein müssen, so darf nicht Eile oder Unsorgsamkeit der Arbeit dazu führen, die Einzelheiten des Ansetzens auf tiefen Falz als nebensächlich zu betrachten. Denn diese empfindlichen Einbandstellen dürfen nicht zu starr oder zu schwach sein, müssen nicht versteift, sondern verstärkt werden. Ihre Herstellung ist eine technische Feinarbeit von allergrößter Bedeutung für den Gebrauchswert und die Schönheit des Einbandes. „Bücher ohne festzusammengedrängten Falz oder solche, bei denen er nur künstlich beim Abpressen auseinandergetrieben ist, hönnen nur wenig Haltbarkeit haben.“ Mängel aber in der Gebrauchsform des Einbandes beeinträchtigen auch dann seine Schönheit, wenn sie nicht ohne weiteres sichtbar sind. — Das abgepreßte Buch bleibt in der Handpresse bis zum Austrocknen stehen und wird dann zumeist beschnitten.

(35) Bei Büchern mit sehr dünnen Lagen, mit Zweiblattlagen, kann auch die Verwendung eines sehr dünnen Heft-

zwirnes nicht ein Verformen des Falzes verhüten: und ein überrundeter wackliger Buchkörper ist das Ergebnis sorgfältiger Arbeit. Von den verschiedenen in solchen Fällen üblichen Arbeitsweisen zur Zusammenfassung allzudünner Lagen ist jedenfalls das Zusammenstecken mehrerer Bogen oder Lagen zu einer Lage von mindestens fünf Blättern das Empfehlenswerteste. Hierbei ist naturgemäß die Einteilung der Druckbogen für die Art des Zusammenlegens bestimmend. Sehr dünne, aus ein, zwei, drei Bogen bestehende Bücher ergeben naturgemäß bei der gewöhnlichen Behandlung nicht die zum Ansetzen der Deckel ausreichenden tiefen Fälze, und um in derartigen Fällen nicht den Deckenband anwenden zu müssen, muß der Buchbinder auf besondere Weise Deckelgelenke zu gewinnen suchen, wofür verschiedene Verfahren ausgebildet sind.

(36) Während die ältesten Bücher an den drei Rändern (Schnitten; Ober-, Unter-, Vorderschnitt) nur glatt geschabt waren — sie konnten ja lange Zeit hindurch, wie schon erwähnt (31), oben und unten wegen der übergreifenden Kapitalbünde nicht beschnitten werden —, wurden sie später beschnitten. Dazu findet heute die bequeme Beschneidemaschine fast allgemeine Anwendung, während früher Lage um Lage mit der Buchbinderhobel geglättet werden mußte. Diese glatten mehr oder minder festen Schnittflächen, von denen der Vorderschnitt in Wechselbeziehung zur Rückenwölbung ein hohler Schnitt ist, konnten in der verschiedensten Weise verziert werden und sind so, insbesondere in den mannigfachen Zierschnittarten, auch ein wichtiges dekoratives Element des Bucheinbandes geworden, wie gleichzeitig damit in den Metallschnittformen ein vorzügliches Buchblockschutzmittel gegen Feuchtigkeit und Staub.

Das Anbringen des Schnittes kann wie mit verschiedenen Werkzeugen auch zu verschiedenen Zeiten geschehen, und die Meinungen auch über die sorgfältigeren Verfahren sind geteilt. Bücher, die keinen glatten Schnitt erhalten, pflegt man

vor dem Heften Lage für Lage zu beraufen (und ebenso werden der vergoldete rauhe Schnitt, der antike Goldschnitt und die Schnittvergoldung auf falschen Rändern vor dem Heften ausgeführt). Den billigen Arbeitsweisen, bei denen der Buchblock vor dem Rundmachen und Abpressen beschnitten wird, ist das Beschneiden nach dem Abpressen vorzuziehen, weil erst dann eine gleichmäßige Rundung des Vorderschnittes gewonnen wird, die einzelnen Lagen am Hervorschießen verhindert werden und die Herstellung eines Hohlgoldschnittes erleichtert wird. Hierzu muß für das Anbringen des Vorderschnittes der Rücken wieder gerade gestoßen und der Buchblock „aufgebunden" werden, weshalb das cutting in boards, bei dem der Schnitt nach der Befestigung der Deckel ausgearbeitet wird, insofern, obschon das umständlichste, deshalb teuerste Verfahren doch als das beste erscheint, weil es ein gleichmäßiges Fortschreiten der Arbeit an der schon fertiggestellten Buch- und Einbandform gestattet.

(37) Für die Herstellung des Schnittes ist vom Buchbinder die durch das Verhältnis der bedruckten Fläche einer Seite zu der unbedruckten bedingte Wirkung des Satzbildes zu beachten; um so mehr, als er gelegentlich hier vom Setzer gemachte Fehler durch stärkeres Beschneiden (oder durch Nichtbeschneiden) noch verbessern kann (oder doch wenigstens nicht zu vergrößern braucht), wie er auch andererseits durch falsches, zu scharfes Beschneiden des Seitenrandes den Wert eines Buches vermindert. Es darf also vom Buchbinder nicht übersehen werden, daß der Buchdrucker ein Formatgesetz beobachten muß, das das Verhältnis der bedruckten Fläche einer Seite, des Schriftspiegels, zur unbedruckten, dem Rande, weiterhin das der Ränder (Stege) unter sich, sowie das der Höhe zur Breite des Schriftspiegels bestimmt. Die Befolgung dieses Formatgesetzes ist bei guten Drucken leicht daran erkennbar, daß bei ihnen die Breite der Stege vom Bundsteg zum Kopfsteg und von diesem zu Seitensteg und Fußsteg stetig zunimmt. Das beste Verhältnis der Stege zueinander ist (nach G. Milch-

sack) dasjenige, bei dem, wenn die Breite des halben Bundsteges a ist, die Breite des Kopfsteges (halben Kreuzsteges) $\frac{3a}{2}$, die des Seitensteges (halben Mittelsteges) 2a, die des Fußsteges $2\frac{3a}{2}$ ist. Der Innenrand einer Seite soll sich also zum Kopfrand sowie weiter zu Außenrand und Fußrand verhalten wie 2 : 3 : 4 : 6. Da aber durch das Abpressen ungefähr 3 mm des Innenrandes verloren gehen und seine bequeme Breite das Lesen angenehmer macht, wird der Buchbinder gewöhnlich eine etwas größere Breite des Bundsteges, also etwa das Verhältnis $2^1/_2$: 3 : 4 : 6 annehmen. Nach dem genau befolgten Milchsackschen Formatgesetz müssen die weißen Ränder zweier nebeneinander stehender Seiten eines aufgeschlagenen Buches einen Aufbau zeigen, bei welchem auf einer Grundlage von 6 Stärkeeinheiten sich in gleichen Abständen 3 Säulen von 4 Stärkeeinheiten erheben, die oben durch einen Balken von dreifacher Einheitsstärke, der halben Stärke der Grundlage, gedeckt sind. Indessen können zu besonderer Prachtentfaltung auch die beiden Außenränder um jene eine Stärkeeinheit verbreitert werden, wie andererseits, wo eine solche Beschränkung nötig ist, der untere Rand um eine Einheit vermindert werden kann. Auf das richtige Verhältnis der Höhe zur Breite des Schriftspiegels, das bei 2° und 8° Büchern 5 : 3, bei 4° Büchern 4 : 3 betragen soll, hat der Buchbinder naturgemäß insofern keinen Einfluß, als er ein mißlungenes Satzbild selbst durch richtige Randabmessungen nicht verändern kann.

(38) Zwischen dem feinen, glatten Beschneiden und dem Nichtbeschneiden vermittelt ein Verfahren, das man als Rauhschnittverfahren bezeichnen könnte. (Es wird zumeist mit dem französischen Fachausdruck ebarbieren genannt.) Während die Aufgabe des glatten Schnittes die ist, einen Teil des Blattrandes so zu entfernen, daß ein gleichmäßiger Seitenrand entsteht, ist die Aufgabe des rauhen Schnittes nur die, von dem Rande der größten überstoßenden Blätter gerade

durch Glattschneiden, nicht Glatthobeln, so viel fortzunehmen, daß sie mit dem Rande der kleinsten Blätter abgleichen. Der rauhe Schnitt ist gewissermaßen nur ein vorläufiger Schnitt (und entspricht deshalb auch den vorläufigen Einbandarten), er gestattet die Beseitigung der aus der Ungleichheit der gefalzten Bogen entstandenen Unregelmäßigkeiten des unbeschnittenen Buches, die Gewinnung des beinahe richtigen Buchformates, und erhält trotzdem das Buch in seiner nur wenig beeinträchtigten Frische, wie der rauhe Seitenrand, insbesondere aber die gelegentlich ganz unbeschnitten gebliebenen Blätter, die Randzeugen (témoins) beweisen. (Dieser grobe Schnitt, der durch Abputzen und Beschaben nur das Rauhe wegnimmt, ist wohl von dem geraspelten, zugestutzten glatten Schnitt zu unterscheiden [vgl. auch 203]). Ob der Gebrauchswert des rauhen Schnittes ein bedeutend geringerer ist wie der des glatten, weil ein Buch mit rauhem Schnitt leichter einstaubt und sich nicht so leicht blättern läßt wie ein Buch mit glattem Schnitt, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls aber nimmt er nicht nur Rücksicht auf die Bedürfnisse des Büchersammlers, sondern entspricht auch mehr jener Auffassung, die davon ausgeht, daß ein dem Goldblech oder der Marmorplatte ähnelnder glatter Schnitt, der nicht mehr erkennen läßt, daß ein Buch aus einzelnen Blättern besteht, wegen seines Scheines einer metallischen oder steinernen Härte unschön und aus ästhetischen Gründen verwerflich sei. Da nun einerseits der rauhe Schnitt immer etwas Unfertiges hat, was bei als endgültig gedachten Ganzbänden vermieden werden muß, der glatte Goldschnitt andererseits dem Buchblock den besten Schutz gewähren kann, hat man, um zwischen der nützlichen festen Vergoldung des glatten Schnittes und der leicht möglichen Verwahrlosung des unbeschnitten gebliebenen Buches einen einigermaßen befriedigenden Ausgleich zu finden, eine Vergoldung des Schnittes vor dem Heften eingeführt, bei der nur die Ränder der größeren Blätter glatt abgeschnitten werden, so daß eine Oberfläche entsteht, die fest genug ist, einen

vergoldeten Schnitt zu tragen, ohne daß es nötig wäre, das Buch allzusehr zu beschneiden. Ein solcher Schnitt gibt dann den Schutz des glatten Goldschnittes, zeigt aber doch noch trotz seines glänzenden Aussehens die Ränder der Papierblätter und nicht einen metallischen Block. Für einen vor dem Heften vergoldeten Rauhschnitt werden (nach P. Kersten) die einzelnen ebarbierten Bogen oben aufgeschnitten, Bogen für Bogen offen gemacht und Blatt für Blatt so aufeinandergelegt, daß sämtliche Doppelblätter einen Stoß bilden. Hierauf wird erst die eine Vorderseite der Blätter gerade gestoßen und mit Goldschnitt versehen, dann die andere Vorderseite und endlich die untere Seite ebenso behandelt. Dann wird das Buch wieder in seine ursprünglichen Bogenlagen zusammengefalzt und geheftet.

(39) Die Verbindung des Buchblocks mit der Buchdecke (Vorderdeckel, Hinterdeckel, Rücken — Vorderseite, Kehrseite, Rücken) wurde bei den alten Einbänden mit ihren schweren Holzdeckeln so bewerkstelligt, daß (etwa bis zum dreizehnten Jahrhundert) „für jeden einzelnen Bund in der hinteren schmalen Kante des Deckels ein Spalt eingestemmt, der Bund durch diesen Spalt gezogen und dann in einer ausgestemmten Rinne auf der Außenseite des Deckels vertieft weitergeführt und am Ende mit einem Holzpflock befestigt wurde. Für die beiden Kapitale wurde je eine Rinne nach der Mitte zulaufend ausgeschnitten. Für die Lederbände des späteren Mittelalters wurden die Holzdeckel an der Rückseite abgeschrägt, die Bünde außen um die Deckel herumgelegt und dann durch einen Einschnitt im Deckel nach innen durchgezogen. Dann wurden sie an der Innenseite in einer ausgestemmten Rinne vertieft weitergeführt und am Ende mit einem breiten Holzkeil verfestigt. Mit den Kapitalen machte man es entsprechend in diagonaler Richtung“ (J. Loubier). Im Zusammenhange mit der allgemeinen Erleichterung des Buchkörpers, die im fünfzehnten Jahrhundert dazu geführt hatte, nach morgenländischen Beispielen dünne Pappdeckel statt der

ungefügen Holzdeckel zunächst für die kleineren Formate einzuführen und diese Pappdeckel dann zu überziehen, vollzog sich auch die Wandlung der alten schwerfälligen Verfahren des Deckelansetzens. Schon die Renaissancebuchbinder zogen allgemein die überstehenden Enden der Buchschnüre durch in die Pappdeckel eingeschnittene Löcher von außen nach innen, von innen nach außen, um sie dann auf den Deckeln festzuschlagen und festzukleben, seit dem neunzehnten Jahrhundert begnügte man sich damit, die Bundschnurenden aufzufasern, platt zu schlagen und sie nur von außen um die Deckel herumzulegen und aufzukleben, oder man leimte sie sogar nur von innen mit dem Ansatzfalz zusammen auf die Deckel. Die Buchbinderkunst der neuesten Zeit pflegt demgegenüber wieder besonderen Wert darauf zu legen, die Bundenden so unlöslich wie möglich mit den Deckeln zu verbinden. Die Bundenden werden mehrfach durch Deckellöcher geschnürt, und die deutschen Buchbinder pflegen dabei eine englische Art (zweimal durchgezogen) und französische Weise (dreimal durchgezogen, wodurch eine größere Haltbarkeit und ein besonders scharfer Falz gewährleistet werden soll) zu unterscheiden. Zum Durchziehen muß der lose Bund gut mit Kleister durchtränkt sein und die Durchziehlöcher selbst müssen stets schräg, nicht senkrecht durch die Deckel gehen, damit ein besseres Verklopfen der Bünde und eine größere Festigkeit erreicht werden kann. Um das Stückchen Bund vom Falz zum ersten Loch unsichtbar zu machen, kerbt man den Deckel an der betreffenden Stelle leicht ein.

Das Ansetzen mit mehrfach durchgezogenen Bundschnüren wird als eine wohlberechtigte Veredlung der Bindetechnik gerühmt. So wenig nun auch bestritten werden kann, daß das Durchziehen der Bundenden dem Einbande eine größere Festigkeit gewährleisten kann, wofern die Durchziehlöcher schräg, nicht senkrecht durch den Deckel gehen und dieser da, wo das Stückchen Bund vom Falz zum ersten Loch geht, leicht eingekerbt ist, um es in den Deckel fest hineinziehen zu kön-

nen, ebensowenig darf (insbesondere von einem ökonomischen Standpunkte aus) der praktische Wert des teureren Verfahrens überschätzt werden. Ist bei vielgebrauchten Büchern das Überzugleder im Falz, also da, wo die Deckel an den Rücken stoßen, gesprungen, sind die Bünde selbst gerissen, dann ist ihre festerhaltene Einschnürung in die Deckel nutzlos. (P. Kersten.)

(40) Der in richtiger Größe (und auch im Verhältnis zum Buchgewichte richtigem Gewichte) zugeschnittene, auf Größe geschnittene Deckel (es sollen nur beste, scharf durch die Walze getriebene Spaltdeckel gebraucht werden und die über den Buchblock hinausgehenden Deckelkanten sollen ein zum Buchkörper passendes Verhältnis haben) muß wenigstens auf der inneren Seite mit (gutem) Papier sorgfältig (unter Verwendung von Kleister) überklebt, „gefüttert“, „kaschiert“ sein, wobei am hinteren Rand das Papier schmal umgeschlagen und auf der Schnittkante scharf angerieben wird. Ein nicht gefütterter Deckel hat zumeist einen schlechten Schluß, und selbst die nicht einmal immer beachtete Vorsichtsmaßregel, die rauhe erhabene Seite der Deckelpappe nach außen, die glatte hohle nach innen an den Buchkörper zu legen, kann gegen das Werfen des Deckels nur einen sehr bedingten Schutz gewähren. Für Ganzlederbände, bei denen die sorgfältigste Arbeitsweise notwendig ist, muß der Deckel auch auf der Außenseite mit gutem Papier (unter Verwendung von Leim) überklebt sein. Ob der Deckel schon vor dem Ansetzen passend zugeschnitten (mit der Pappschere oder mit der Schneidemaschine oder mit dem Hobel) oder aber erst nach dem Ansetzen handformiert wird (um völlig glatte, schärfere Kante als mit dem Schnitt der Pappschere zu erreichen), kommt für die Bestimmung der vorzuziehenden Arbeitsweise deshalb weniger in Betracht, weil ein Abstumpfen der Ecken und Kanten des Deckels eine gute Vorsichtsmaßregel gegen das Abstoßen der Deckel ist.

(41) Nach dem Anbringen der Deckel muß der Band zwischen außen und innen vorgesetzten Zinkblechen einige Zeit

fest eingepreßt bleiben. Nachdem der überschüssige Rückenleim durch Überfahren mit Kleister entfernt und der Rücken getrocknet ist, können die mit dem Buchblock fest verbundenen Deckel über den Rücken hinweg mit dem gewählten Überzugsstoffe (Leder, Pergament oder Gewebe) überzogen werden. (Das Kapitalen, das Bestechen des Kapitales oder auch das Ankleben des Kapitalbandes geht dem Überziehen meist unmittelbar voraus und auch der Schnitt wird, bei dem cutting in boards, oft noch erst vor dem Kapitalen angebracht, wobei zuerst oben und unten, dann vorn beschnitten wird.)

Der Bezugsstoff wurde früher und wird heute noch bei der Heftung auf echte Bünde fest auf dem Rücken des Buchblocks angeklebt. Ein solcher fester Rücken gibt dem Buche eine größere Haltbarkeit, aber bei häufigem Aufschlagen des Buches wirft (was besonders für Lederbände gilt) der Überzug am Rücken auch leicht Falten, so daß eine reiche Rückenvergoldung brüchig wird. Aus diesem Grunde allerdings weniger als um das Bindeverfahren abzukürzen und zu vereinfachen ist seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts der sogenannte hohle Rücken immer mehr üblich geworden, ein (von Rückenschrenz einer ganz dünnen Pappe) gebrochener (d. h. zugeschnittener) und hohl an den Buchblock gesetzter Rücken, der als zweiter Rücken eines derart gebundenen Buches neben dem eigentlichen Rücken (des Buchkörpers) zum selbständigen Einbandteil geworden ist. Für die Anfertigung und das Anbringen der innen an den Überzugsstoff angeklebten Rückeneinlage (und der Rückenhülse bei Ganzlederbänden mit hohlem Rücken [bei solchen mit festem Rükken wird nur Kopf und Schwanz überklebt]) gibt es verschiedene Verfahren, da hier auch die Art des Überzuges mit entscheidend ist. Jedenfalls aber muß der Buchrücken selbst vor dem Überziehen gut mit einem guten Stoff (die Vorschrifen für Bibliotheksbände, die für diese den Hohlrücken als die Regeln ansehen, verlangen für das Hinterkleben des Buchblocks ein mit Kleister zu verarbeitendes, zähes, haltbares Pa-

pier, womöglich aber Flanell) überklebt werden und für den Hohlrücken (sowie für die Rückenhülsen) das beste dazu vorhandene Material, nicht aber irgendeine zufällig vorhandene Makulatur gebraucht werden (57).

(42) Über den Gebrauchswert des gebrochenen Rückens als besonderer Rückenteil zwischen dem Überzuge und dem Buche selbst läßt sich viel, wenn auch oft nicht ohne Übertreibungen, streiten. Ein Buch mit festem Rücken geht (besonders bei vielgebrauchten, dicken, schweren Büchern) leichter aus der Rückenrundung als ein Buch mit hohlem Rücken, das Überzugleder wirft bei ihm leichter Falten, was dann wieder die Vergoldung des Rückens brüchig werden läßt, und das Papier des Buchblocks wird durch ihn stärker angestrengt, was besonders bei sehr nachgiebigen, schwammartigen Papieren die Wahl des losen Hohlrückens empfehlenswerter macht. Da dieser aber den Rückenüberzug nur an den Fälzen, nicht an dem Buchblockrücken selbst trägt, so wird er gerade an diesen beiden am meisten in Anspruch genommenen Einbandstellen am ehesten schadhaft, wie denn bei vielbenutzten Büchern mit Hohlrücken der in den Fälzen ein- oder durchgebrochene Überzug eine bekannte Erscheinung ist. So ist ein Buch mit Hohlrücken leichter abnutzbar, strengt das Buch an den Gelenken mehr an, wogegen sein Hauptvorzug, daß er die Rückenform und die Überzugglätte besser wie der feste Rücken erhält, weniger ins Gewicht fällt, zumal harte Rückeneinlagen des Hohlrückens den ganzen Rückenüberzug ebenfalls brüchig machen können. Da man bei Papp- und Gewebebänden auf den Hohlrücken angewiesen ist, weil die Gewebe, der Lederschmiegsamkeit ermangelnd, zu steif für einen festen Rücken sind, so wird man durch die Verwendung von dünnem Leder, Pergament, Kannevas den hohlen Rücken, so elastisch-solide es nur immer seine Gebrauchsaufgabe zuläßt, herzustellen suchen. Eine Verbindung der Vorteile des festen Rückens und des hohlen Rückens hat man wiederholt auch dadurch zu erreichen gesucht, daß man auf echte Bünde

gehefteten Büchern einen Hohlrücken gab im Gegensatz zu der allgemein üblichen Arbeitsweise, die bei der Heftung auf echten Bünden den festen Rücken, bei anderen Heftungen aber den hohlen bevorzugt. Da aber damit der eben bezeichnete Hauptmangel des Hohlrückens, die schnellere Abnützung des Überzuges an den Fälzen, nicht beseitigt ist, so wird damit zwar die beste Heftweise mit der besten Art, die Rückenform und Rückenverzierung zu erhalten, verbunden, aber ein vollkommener Ausgleich der Mängel des festen und des hohlen Rückens durch Vereinigung ihrer beiderseitigen Vorzüge kann auch so nicht zustandekommen, und hier scheint eine Vervollkommnung der Bindetechnik nicht mehr möglich.

(43) Das Überziehen des Einbandes mit dem gewählten Bezugsstoffe ist besonders bei Lederbänden keine leichte Arbeit. Nachdem das Überzugsleder geschärft ist (d. h. mit einem Schärfmesser dünner gemacht worden ist, wobei sorgfältig auf das Gleichbleiben der Lederdicke und auf die Lage des Überzuges am Rücken, Ecken, Einschlagstellen geachtet werden muß), wird es ungefähr 4 cm größer, als der oder die beiden Rücken mit den Deckeln sind, zugeschnitten, um mit dem überschüssigen Leder den sogenannten Einschlag (die sogenannte Innenkante, die später meist vergoldet wird) herstellen zu können. Nach Beendigung dieser Vorarbeiten erfolgt das eigentliche Überziehen (Insledermachen, Einledern) der Decke, wobei die Bünde mit der Bündezange scharf herausgearbeitet werden müssen und der Einschlag am Kopf und Schwanz etwas lose gelassen werden muß, um das Lederkapital, das sogenannte Häubchen des Kapitals, gut formen zu können.

Ist die Außenseite der Decke überklebt, so werden die Ecken des Überzugsleders nach innen eingeschlagen. Die Ecken der Einbanddeckel gehören zu denjenigen Einbandstellen, die am meisten einer Abnutzung durch den Gebrauch ausgesetzt sind. Da sehr scharfkantige Ecken sich leichter abstoßen, sind die Pappdeckel an den Ecken ebenso wie an allen Kanten etwas abzustumpfen, um sie durch diese Abrun-

dung unempfindlicher gegen die häufigen Stoßbeschädigungen zu machen. Dazu ist sowohl bei Ganz- wie bei Halbbänden eine besondere Eckenverstärkung durch Einschlag nötig. Für das Einschlagen der Ecken werden sehr verschiedene Arbeitsweisen angewendet, die mehr oder minder ausreichend sich nach der Art des Einbandes (Halbband, Ganzband) und nach den zum Deckenüberzug verwendeten Stoffen richten. Bei Halbbänden pflegt man solche Eckenverstärkungen teils sichtbar anzubringen und sie so auch zur Verzierung zu verwerten, teils aber auch sie unter dem Deckenüberzug zu verbergen oder aus ihm nur als kleine Stoßecke hervortreten zu lassen. Der Pappband, der, als Masseneinband hergestellt, keine Ecken erhält und bei dem nur das Überzugpapier eingeschlagen wird, sollte als Einzeleinband immer mit einen Pergamenteckeneinschlag versehen werden. Auch bei Halbleinen- und Halblederbänden sind aus gutem Pergament gut gearbeitete Eckeneinschläge den Leinen- oder Lederecken vorzuziehen, weil sie haltbarer sind. (Dienen bei Halbleinen- oder Halblederbänden und insbesondere bei Halbfranzbänden die Ecken gleichzeitig zum Einbandschmuck, so müssen sie selbstverständlich dem Rückenüberzugsstoffe entsprechen.) Um ein allzustarkes Auftragen der Pergamentecken unter dem Überzuge zu verhüten, müssen ihre Kanten nach dem Trocknen des Einschlages etwas abgeschärft und dieser gleichmäßig niedergeklopft werden. Bei Ganzleinenbänden ist das englische Verfahren, bei dem die Leinwand nicht, wie sonst gebräuchlich, abgeschnitten wird, das beste. Bei Ganzlederbänden ist für das Schärfen des Einschlages und das Nachschärfen der Ecken besondere Achtsamkeit und Übung nötig.

(44) Ist der Band überzogen und nach dem Aufbinden der Decke auf dem Buchblock gut ausgetrocknet, so wird mit dem Anpassen der äußeren Vorsatzblätter an die Deckelinnenseiten (mit dem Einkleben der Leinenfälze usw. je nach der Vorsatzherrichtung und Anbringung) die Herstellung der Einbanddecke beendet.

Bei eingelederten Ganzbänden werden, nachdem sie mit den gut angeglätteten Einschlägen getrocknet sind, die Lederfälze (dünne geschärfte Streifen des Überzugsleders und ungefähr $1^1/_2$ cm breiter als das Einschlagleder) zwischen den Deckeln und den weißen Vorsatzblättern des Buches über den Abpreßfalz und die Deckelkante eingeklebt, so daß sie die vierte Innenkante eines jeden Deckels bilden. Dieser Arbeit muß allerdings das Anbringen des Vorsatzes vorausgehen. Seit dem siebzehnten Jahrhundert ergänzte man so die auf die Innenseite der Deckel festgelegten Lederränder (Einschläge) zu einem Rahmen für die Deckelinnenseiten, die Spiegel, und begann gleichzeitig auch diese Spiegel mit Leder zu überziehen, Reliures doubles (doublées) herzustellen. Diese Lederspiegel (Doublures) verzierte man dann ähnlich wie die Deckelaußenseiten oder schmückte, wenn keine Lederspiegel eingefügt waren, die Deckelinnenseiten durch Vergoldung der Innenkanten (dentelle intérieure; inside gilt borders), wobei man seidene Vorsetze (im achtzehnten Jahrhundert wurde dazu ein besonders dünnes Seidengewebe, Tabis, genommen) wählte, um sie an den Deckelinnenseiten in die Lederrahmen einzupassen: ein Zierverfahren, das im engsten Zusammenhange mit dem Bindeverfahren steht und deshalb hier vorwegnehmend erwähnt werden mußte, weil es erst den reinlichen Abschluß der Arbeit des Einschlagens ermöglicht.

(45) Seit dem sechzehnten Jahrhundert, als man zuerst in den romanischen Ländern, besonders in Italien, für kleine, wenig umfangreiche Bücher die ganz leichten Pappdeckel mit dünnem Pergamentüberzuge bevorzugte, verschwanden bei solchen Pergamentbändchen die Pappdeckel sogar ganz. Die deutschen Buchbinder des siebzehnten Jahrhunderts lieferten Pergamentbände nach heimischer und nach welscher Art, indem sie diesen Einbandbezugsstoff entweder „inwendig pappten und strifften“ oder „bei seiner natürlichen Dicke und Stärke ließen“, wobei dann auch abweichende Heftweisen (132) gebraucht wurden. Solche „weiche“ Einbände (reliures fle-

xibles, molles; limp bindings [flexible bindings sind Einbände mit echten Bünden]) sind seitdem für bequeme Taschenbände und vorläufige Einbände beliebt geblieben, sie eignen sich ihrer Art nach natürlich nur für dünne und kleine Bücher, denen man keinen dauerhaften und starken Einband geben will.

(46) Ungewöhnliche Buchformen, die ungewöhnliche Einbandformen bedingen (so z. B. die islamischen Querbändchen ohne Klappen in Schiffsform, in Sefînen, bei denen zum Lesen der Rücken nach oben gewendet werden muß), kommen ebenso wie die Einbandkuriositäten, die besonders in der Zeit des Kuriositätengeschmackes, im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert bei den Buchbindern zum Beweise ihrer Kunstfertigkeit beliebten Spielereien (z. B. der Zwillings- und Mehrfachbände, bei denen zwei oder mehr Bücher so in einem Einbande vereinigt werden mußten, daß jeder gewissermaßen in einem eigenen Einband saß), für Erörterungen über die beste Gebrauchsform des Bucheinbandes nicht in Betracht. In diesem Zusammenhange zu erwähnen sind lediglich die Klappenbände nach den Mustern der islamischen Buchbinderei, bei denen der Rückdeckel in eine über den Vorderschnitt auf den Vorderdeckel umklappbare Erweiterung ausläuft, weil sie als Hauptart der verschließbaren Einbände zu betrachten sind. Die Anbringung eines Schlosses auf dem Vorderdeckel und der Klappe des Hinterdeckels ist aber beinahe umständlicher wie die Einrichtung einer Schließe zum Durchstecken eines kleinen Schlosses, allerdings auch sicherer. Auch abweichende Arbeitsweisen für bestimmte Büchergruppen (wie für die Herstellung von Geschäftsbüchern mit Sprungrücken, für auf Bändern oder Gurten geheftete Notenbücher) sollen hier nur nebenbei eine kurze Erwähnung finden, obschon manche dieser Arbeitsweisen (wie z. B. die früher recht unterschiedenen Heftverfahren für Akten- oder Urkundenbände und Einbände gedruckter Bücher) auf die Entwicklung der Buchbindertechnik gewiß einen nicht unbeträchtlichen Einfluß hatten.

(47) Von dem uneingebundenen Buch, mag es nun in rohen Bogen ungefalzt oder gefalzt, die einzelnen Bogen nur mit zwei Stichen in der Mitte oder gar nicht geheftet, unbeschnitten durch Ankleben an den Rücken oder Einheften mit einem dünnen Papierumschlage geschützt, broschiert sein (brocher, heften), unterscheidet man die sogenannte steife Broschur. Bei dieser, die als Einband im eigentlichen Sinne nicht bezeichnet und auch nicht empfohlen werden kann, werden auf die weißen Vorsatzblätter dünne Pappdeckel (Schrenz) aufgeklebt; sie wird zwar auf Bindfaden, aber nur leicht geheftet und das Ganze mit Papier, der Rücken vielleicht auch noch mit einem billigen Gewebe überzogen. Dann wird das Buch beschnitten; unten, oben und vorn vorstehende, den Buchblock schützende Kanten besitzt es also nicht, während der nicht nur geheftete, sondern gebundene Pappband unter dem Papierüberzuge einen von dünner Pappe gebrochenen Rücken und stärkere Deckel mit überstehenden Kanten hat.

(48) Die eigentlichen Bucheinbände, bei denen der Bund, die Art der Verbindung des Buchblocks in sich (d. h. der Lagen miteinander) und mit der Decke, die einzelnen losen Bogen fest in einem einheitlichen Ganzen zusammenhält, pflegt man nach der Art und Anwendung ihrer Deckenüberzugsstoffe zu unterscheiden. (Weiterhin dann im Zusammenhange damit noch nach Buchbindergewohnheiten mit Rücksicht auf die Einbandgüte verschieden zu benennen und nach der Ausführung einiger allgemeiner teils für die Herstellung, teils für die Verzierung der Einbände bestimmter Muster zu bezeichnen.) Ist die Decke ganz mit einem Stoffe überzogen, so nennt man einen derartigen Einband einen Ganzband (Reliure pleine; fullbinding, whole binding) mit genauerer und genauester Benennung der verschiedenen Deckelbezugsstoffe (wie Papp-, Gewebe-, Pergament-, Lederband; Leinen-, Seiden- usw. Band). Werden verschiedene Deckenüberzugsstoffe gewählt, so nennt man ihn mit ähnlichen genauen Zusätzen Halbband (Demi-Reliure, halfbinding; Halblederband; Halbkalbleder-, Halbschweins-

leder-, Halbziegenlederband usw.). Auch die Bände mit nicht bezogenen Holzdeckeln und breiten Lederrücken, wie sie schon in der Wiegendruckzeit viel gebraucht wurden gehören zu den Halbbänden, nicht aber diejenigen Ganzbände, denen man durch eine verfehlte Verzierungsweise das Aussehen eines Halbbandes gibt, zumeist um für eine geringere eine bessere Einbandart vorzutäuschen.

(49) Nach Art und Ausführung der verschiedenen Deckenüberzüge bei Halbbänden läßt sich eine recht lange Reihe von Einbandausstattungen unterscheiden, da allerlei Abwechslungen sowohl in der Auswahl wie in der Zusammenpassung der verschiedenen Bezugsstoffe möglich sind. Rücken und Ecken werden meist aus einem stärkeren, die Deckelüberzüge aus einem feineren Stoffe gewählt sein. Der Einband kann einen breiten Rücken mit großen Ecken haben (three-quarter bound sein, wobei der über ein Drittel des Rückens greifende stärkere Überzugsstoff mit den ihm entsprechenden Ecken u. dreiviertel des Überzuges bilden) oder einen schmalen Rükken mit kleinen Ecken haben (half-bound sein). Je nachdem der Rücken sehr schmal (etwa nur bis zu den Fälzen reichend) oder sehr breit ist (etwa über ein Drittel der Decke weggehend), können Ecken vorhanden sein oder müssen fehlen. Denn je breiter der Rücken ist, desto breiter müssen die Ecken werden, damit sie ihm entsprechen, und dabei geht am Ende die Harmonie der Deckeneinteilung verloren, schon deshalb, weil die Empfindung der nicht zweckentsprechenden Lösung seiner Gebrauchsaufgabe bei einem Halbbande entsteht, der beinahe ein Ganzband ist. Ein zu breiter Rücken allein wirkt ebenfalls unschön, da die in Art und Farbe voneinander abweichenden Überzugsstoffe, wenn sie ungefähr je zur Hälfte den Deckel überziehen, nur schwer zusammenpassen werden. Als höchste Rückenbreite wird man ungefähr bei Decken ohne Ecken $^2/_5$ und mit Ecken $^1/_3$ des Gesamtmaßes annehmen können. Das richtige Größenverhältnis zwischen Rücken, Ecken und Überzug bei einem Halbbande läßt sich in ver-

schiedener Weise finden, es wird am besten nach dem goldenen Schnitt bestimmt, bei dem sich für Länge und Breite ein ungefähres Verhältnis des kleineren Teiles zum größeren von 5 : 8 ergibt.

Halbbände, die keine sichtbaren Ecken (also nur Rücken- und Deckelüberzug) haben, sollten trotzdem immer mit unsichtbaren Ecken versehen sein (d. h. einer Verstärkung der Deckelecken aus dünnen Pergament, die vor dem Überziehen so angebracht werden, daß der Einschlag nach außen kommt). Als Stoßecken mögen diese Schutzecken immerhin ein wenig hervortreten, aber gerade nur soviel, daß sie noch an den besonders empfindlichen äußersten Eckenspitzen sichtbar sind. Ist bei der Verwendung von Webstoffen für Halbbände das Gewebe zu dick, so muß die Deckelfläche entsprechend ausgefüttert werden, wozu ein passendes (d. h. entsprechend dickes und etwas größeres als die Deckelfläche zugeschnittenes) Papier bis dicht an den Rücken mit Leim aufgeklebt wird, das, nachdem der überstehende Rand auf einem Zinkbleche abgeschnitten ist, an den Kanten mit einem Falzbein gut niedergestrichen sein muß.

(50) Die Buchbinder pflegen, obschon nicht einheitlich, nach der mehr oder weniger sorgfältigen Ausführung und Ausstattung eines Einbandes Unterschiede zu machen, die die Preisgrenzen feststellen sollen, wie einige Beispiele meist üblicher Halbbände zeigen mögen. Einfache Halbleinenbände (Rücken und Ecken mit Leinenüberzug, Deckel mit Papierüberzug, weißer Vorsatz, einfacher glatter Schnitt, Rückentitel in Gold); Reliures toile simples (dos toile, plats papier, tranches jaspées); in England und Amerika der üblichen Verlegerkartonnagen (cloth covers) wegen wenig üblich. Bessere Halbleinenbände (mit breiterem Rücken und größeren Ecken, farbigem Vorsatz und Schnitt in gleicher Färbung oder Oberschnitt; Goldschnitt mit berauftem Vorder- und Unterschnitt) werden, zumal bei reicherer Rückenverzierung und Wahl besserer Gewebe gern als Liebhaber-Halbleinen-

bände bezeichnet. Der allgemein übliche französische Liebhaber-Halbleinenband ist der Cartonnage Bradel (Dos toile grain de soie, pièce en peau, tranches ébarbées, tête dorée). Halblederbände (die einfacher ausgestatteten Halbeinbände mit billigerem Lederüberzug und glattem Rücken); Demi-Reliures (Dos chagrin, plats papier, tranches jaspées). Halbfranzbände, Demi- reliures d'amateur (sorgfältiger gearbeitete Halbbände, mit feinerem Lederüberzug und reicherem Rückenschmuck, zumeist mit echten oder falschen erhabenen Bünden). Der Name Halbfranzband, seit dem achtzehnten Jahrhundert üblicher, soll den Gegensatz zum französischen Bande andeuten, dem nach französischem Muster hergestellten Ganzlederbande, bei dem im Gegensatz zu den schweren, blinddruckverzierten Schweinslederbänden die feinen, leichten Kalbleder und die ihnen angemessenere Vergoldung Verwendung fanden. (Die früher gemachten Unterschiede zwischen dem Englischen Bande und dem Franzbande bestehen heute nicht mehr; die Bezeichnung Englischer Band wird nur noch gelegentlich für den „feinen" englischen, womöglich im Naßverfahren hergestellten (d. h. mit eingeweichtem Lederüberzuge behandelten) Kalblederband gebraucht.)

(51) Gute Bindearbeit und gute Einbandstoffe sind die Voraussetzung der vollkommenen Form eines Einbandes, der das Buch ausreichend schützt, angenehm im Gebrauch, dauerhaft und von gutem Aussehen ist. Leistet ein angemessener Preis für die Sorgfalt der Arbeit in allen Einzelheiten Gewähr, so dürfen auch anscheinende Kleinigkeiten und Nebensächlichkeiten nicht übersehen oder vernachlässigt sein, da gerade sie für den Gesamteindruck und die Zweckerfüllung des Bandes oft von entscheidender Bedeutung sind. Ob ein Buch beim Binden achtlos oder sorgsam abgepreßt, geleimt, gerundet wird, wie die Fälze angeklopft, der Schnitt hergestellt sind, und noch sehr viele andere Einzelheiten bedürfen der aufmerksamen, dauernden Nachprüfung in jeder gut geleiteten Werkstatt. Die handgearbeiteten Einzeleinbände können nicht die

äußerliche, starre Gleichmäßigkeit der maschinengefertigten Masseneinbände haben. Dafür soll ihnen etwas anderes eigentümlich sein: die innere Gleichmäßigkeit liebevoller, in der Werkstatttradition begründete Arbeit, die nicht nur die schöne Erscheinung des Einbandes pflegt, sondern auch seine Gesundheit verbürgt.

(52) Allgemein kann man als Erfordernisse eines guten Einbandes bezeichnen: Dauerhaftigkeit und Stärke, Solidität, die nicht Plumpheit ist, und Leichtigkeit, die nicht durch Überfeinerung zur Fragilität wurde, Bieg- und Schmiegsamkeit, die die bequeme Gebrauchsfähigkeit gewährleistet, das Griffigsein, und die deshalb nicht mit unnützer Glätte verwechselt werden darf, Verarbeitung guter Stoffe in gründlicher, überlegter Ausführung, Stilechtheit und Stilwahrheit.

Um den Gebrauchswert eines Einbandes zu prüfen, wird man als die hauptsächlichen Kennzeichen einer guten Bindeweise die folgenden betrachten müssen, dabei zunächst noch manche Eigenschaften unberücksichtigt lassend, die für die Ausarbeitung und Verfeinerung des „guten Stückes Arbeit" in Betracht kommen könnten. Die Blätter des Buches müssen richtig gefalzt Register halten, nicht verschmiert oder verschnitten sein. Das Buch soll eine nicht zu flache und nicht zu gewölbte Rückenrundung haben, ohne daß gerade die Einbuchtung des Vorderschnittes ganz genau dieser Rundung zu entsprechen braucht. Obschon die gute Wölbung des hohlen Schnittes ebenso selbstverständlich ist wie seine Gratlosigkeit beim Anstoßen an Ober- und Unterschnitt. Der Rücken muß fest in der Rundung sein, der Buchkörper, weder locker noch spröde, muß sich dem starken Rücken anpassen. Es zeugt von einem wackligen Buchkörper, wenn die Kapitale des im Rücken eingebogenen Bandes allzuviel nachgeben. Ein gut gebundenes Buch darf nicht oben oder unten stärker oder sonst von ungleicher Erscheinung sein. Die nicht allzu aber gleich scharfen Deckelkanten mit, um dem Verstoßen vorzubeugen, ein wenig abgerundeten Ecken sollen oben und unten eine gleichmäßige

Breite haben, und die Vorderkanten des Deckels dürfen nur ein wenig, höchstens 1 mm, breiter sein als seine Ober- und Unterkanten. Die Deckel von richtiger Stärke müssen genau auf tiefen Falz angesetzt sein, was sich zeigt, wenn man die Deckel nach rückwärts auseinanderbiegt. Alle Lagen des Buches müssen genügend befestigt sein, und deshalb sollen alle Einzelblätter oder Bildertafeln an Fälzen aufgehängt sein, durch die hindurch geheftet wurde, so daß sich jedes einzelne Blatt bis zum Rücken aufschlagen läßt. Die Lagen müssen auf schmiegsame Bünde geheftet sein. Durchausheftung auf (echte) Bünde (auch mit richtig ausgeführten versenkten Bünden) oder starke Bandheftung ist für eine gute Bindearbeit durchaus erforderlich. Es dürfen namentlich bei großen Büchern nicht zu wenig Bünde gebraucht sein und nicht zu dünne Bundschnüre, damit diese die Rückengelenke nicht zerreißen. Der Rücken und die Gelenke müssen aus biegsamem Material bestehen, das zugleich Bundschnüre und Heftzwirn schützt, dabei auch selbst den Bund verstärkend. Die Enden der Bundschnüre müssen fest, aber so, daß die Kordel nach dem Überzuge unsichtbar bleibt, mit den Deckeln verbunden sein, und ein zu starkes Aufdrehen oder zu kurzes Abschneiden der Bundenden muß vermieden sein, damit sie nicht ausreißen oder brechen.

An ein Buch, das solche guten Einbandeigenschaften hat, wird man bei vernünftiger Handhabung hohe Anforderungen stellen können. Es wird griffig in die Hand fallen, sich bequem und leicht aufmachen lassen, weil sich die Deckel leicht öffnen lassen. Aufgeschlagen wird es liegen bleiben und auch die Vorsetze (die keine Blasen haben dürfen, was man sofort entdeckt, wenn man die Deckel ein wenig nach innen biegt) und die ersten mit den letzten Bogenlagen werden flach aufliegen, nicht mit dem aufschlagenden Deckel mitsteigen. Es wird sich sicher schließen lassen, die Deckel (die sich nicht werfen) werden fest auf dem Buchkörper liegen bleiben und nicht aufklaffen, „sperren", der Buchkörper wird sich nicht

im Rücken auf- und niederschieben. Kurz, ein gut gebundenes Buch soll sich leicht öffnen und schließen lassen, es soll, wo auch immer aufgeschlagen, aufliegen und zugemacht, fest in die Einbanddecke eingeschlossen sein. Das sind allerdings Forderungen, deren Erfüllung, wie schon ausführlich dargelegt (33) zunächst von der Heftweise abhängt, deren vollkommene Erfüllung aber gelegentlich ohne Vernachlässigung wichtigerer Erfordernisse eines guten Einbandes unmöglich ist, weil bestimmte Bucheigenschaften sie verhindern, wie z. B. nicht ausreichend zu heilende Buchblockverletzungen (durch Drahtheftung usw.) vor dem Binden. In allen solchen Fällen ist der Gebrauchswert des Einbandes nicht allein von der Güte der Bindearbeit abhängig, was für deren Nachprüfung nicht außer Betracht bleiben darf. Auch deshalb beantwortet sich die Frage, welche Einbandart und -weise für ein Buch schicklich sei (abgesehen von dem Werkinhalte, dem Buchwerte und besonderen hier Geltung suchenden Wünschen des Einbandliebhabers) ebensosehr durch den Gebrauchszweck des Buches wie durch seine Bucheigenschaften. Gutes oder schlechtes Papier, Gewicht und Größe, sind jeweilig genau einzuschätzen. Ein dauerhafter Einband für ein den Selbstverfall in sich tragendes Buch, ein dünner, leichter Einband für ein dickes, schweres Buch sind Überflüssigkeiten. Handelt es sich um eine Buchkostbarkeit, an deren Erhaltung der Buchbinder etwa durch Konservierungsmittel für Papier usw. mitwirken kann, so wird er diese Mittel nicht unbenutzt lassen. Aber oft sind zwar zeitbeständige, jedoch wenig in der Struktur feste Papiere zu Büchern benutzt, so daß der Erfolg des Buchbinders, ob er für sie eine dauerhaftere oder eine leichtere Heftweise anwendet, die gleiche ist, weil das Papier beim Heften durch- und weiterreißt. Daß endlich ein guter Einband solche Schönheitsfehler nicht haben darf, die auf (wenn auch nicht gerade seinen Gebrauchswert mindernden) Nachlässigkeiten der Bindearbeit beruhen, ist selbstverständlich. Wenn im Deckelinnern die Überzugeinschläge sichtbar blieben, wenn

der Rücken zu flache oder zu hohe Bünde, einen zu großen oder zu kleinen Titel hat, so sind das ästhetische Mängel, die man auch als technische Mängel betrachten muß.

(58) Bei der Massenherstellung der maschinengefertigten Einbände werden nicht nur die erforderlichen einzelnen Einbandteile in der notwendigen Anzahl auf einmal unter Verwendung von Maschinen gleichmäßig zugeschnitten, sondern auch die hauptsächlichen Bindearbeiten (Falzen, Kleben, Heften, Beschneiden, Rundmachen, Abpressen, Deckenmachen, Decken(zier)pressung, Einhängen) von Maschinen ausgeführt. Nur das (Leimen) Färben, Marmorieren, Goldschnittmachen ist vorläufig noch Handarbeit geblieben, obgleich auch hierfür mancherlei Versuche die Einführung der Maschine nicht unwahrscheinlich erscheinen lassen. Der Gegensatz zwischen dem Groß- und Kleinbetrieb der Buchbinderei, der Fabrikbuchbinderei, die ihre Aufgabe in der Massenherstellung von Einbänden findet, und der Sortimentsbuchbinderei, die sich hauptsächlich mit der Einzelherstellung von Einbänden beschäftigt, ist freilich, soweit die Bindetechnik in Betracht kommt, gerade in neuerer Zeit etwas verwischt worden, weil vielfach die größeren Buchbindereien mehrere Betriebsarten mit oder nebeneinander verbinden. So verfügen manche Einbandfabriken über besondere Werkstätten, in denen der sorgsam ausgeführte, handgearbeitete Einband eine besondere Pflege finden soll, während andererseits auch die Kleinmeister durch die Verwendung der einen oder der anderen Maschine des Großbetriebes sich dessen Einbandherstellungsverfahren nähern. Daß man neuerdings in Deutschland gerade bei der Massenherstellung von Einbänden Bindeverfahren gebraucht hat, die durch eine Vereinigung von Hand- und Maschinenarbeit wenigstens die äußeren Kennzeichen des handgearbeiteten Einbandes zu erreichen strebten, wenn sie auch seine inneren Vorzüge nicht erreichen konnten, darf wohl nur als eine vorübergehende Erscheinung betrachtet werden. Dagegen hat die durchgeführte Arbeitsteilung der Handarbeit neben ihren wirtschaftlichen

Vorzügen noch diese, daß sie zur Ausbildung für bestimmte Einzelarbeiten des Handeinbandes geschulter Kräfte, zu einer guten Technik führt. Die sehr verschiedenen Maschinen und die Möglichkeit, sie eine bessere und schlechtere Arbeit leisten zu lassen, erzeugen Masseneinbände, deren Gebrauchswert und Güte sehr verschieden sein kann, wozu dann noch kommt, daß manche Vorteile wieder manche Nachteile bedingen, so daß in dieser Hinsicht der Vergleich einzelner Maschinentechniken (wie z. B. der Drahtheftung und der Fadenheftung) keineswegs zu sicheren Unterscheidungen führt. Im allgemeinen aber wird man als dem maschinengefertigten Masseneinbande der seiner ökonomischen Bestimmung nach ein Quantitäts-, kein Qualitätseinband sein muß, eigentümlich die Mängel bezeichnen können, die aus ökonomischer Sparsamkeit zu technischer Sparsamkeit führen (wie Verwendung geringwertiger Stoffe, Beschränkung der erforderlichen Teilarbeiten auf das geringste Maß), die auf der Ungleichwertigkeit der Maschinenarbeit für die verschiedenen Teile der Bindearbeit beruhen und die durch eine fehlerhafte, unsorgsame Bedienung der Maschinen herbeigeführt werden. Da eine Reihe dieser Mängel nicht der Maschinenarbeit an sich anhaftende sind und nur durch ihre ökonomische Tendenz veranlaßt werden, hat man in Deutschland, England und Amerika wiederholte Versuche gemacht, auch die Qualität der Maschinenarbeit so weit als möglich zu steigern, wobei dann freilich die Herstellungskosten sich immer mehr denen der Handarbeit nähern mußten, ohne daß doch die Herstellungsart dieser vollkommen gleichwertig werden konnte.

Die Bucheinbandstoffe.

(54) Die besten Verfahrungsweisen und Werkzeuge, die dem Buchbinder eine regelrechte Behandlung der von ihm verarbeiteten Stoffe ermöglichen, können nur dann das Gelingen eines vollkommenen Einbandes verbürgen, wenn diese Stoffe selbst die besten und für seine Zwecke am meisten geeigneten sind. Die Brauchbarkeit und Haltbarkeit eines Einbandes hängt daher ebensosehr von allen denjenigen bei der Bindearbeit verwendeten Stoffen ab, die nach Beendigung dieser Arbeit verborgen sind, wie von den dann noch sichtbaren. Allerdings haben die letzteren, also insbesondere die für Einbanddecken und Vorsetze benutzten, immer die meiste Beachtung gefunden, einmal, weil sie an der Einbandoberfläche liegend am ehesten der Abnutzung und Beschädigung ausgesetzt erscheinen, sodann, weil sie für das Aussehen des Einbandes eine entscheidende Bedeutung gewinnen, nicht nur zu seinen Schutz- sondern auch zu seinen Schmuckmitteln gehören. Die gebotene Nichtverwendung schädlicher oder schlechter Stoffe, die die Dauerhaftigkeit und den Gebrauchswert des Einbandes gefährden oder mindern, ist eine Forderung der Buchbinderkunst, das Vermeiden aller unechten Stoffe daneben noch eine Forderung der Einbandkunst, bei der die Aufrichtigkeit der Arbeit sich auch durch die Materialechtheit, die Verwerfung aller Surrogate bewähren soll. Die richtige Verwertung der guten, für die zweckentsprechende Gebrauchsform des Einbandes nötigen Stoffe, wozu auch die beim Binden zu nehmende Rücksicht auf die jeweiligen Besonderheiten der einzelnen Stoffe und gelegentliche außerordentliche Vorsichtsmaßregeln für eine

längere Gesunderhaltung des Einbandes gehören, ist schließlich ebenso wichtig wie die richtige Wahl dieser Stoffe. Denn selbst die vorzüglichsten Einbandstoffe können durch eine nachlässige oder unrichtige Behandlung ihre Güte einbüßen.

(55) Die in der Buchbinderei verarbeiteten Stoffe sind sehr mannigfacher Art gewesen: Holz, Metall, Elfenbein, Schildpatt, Perlmutter, Edelsteine, Leder, Pergament, Papier, Gewebe und noch mancherlei anderes hat man im Laufe der Zeiten für die Einbandherstellung und Verzierung zu verwerten gesucht. Indessen kommen außer dem Buchurstoffe, dem Papier, und den zu einer guten Bindearbeit notwendigen Heft- und Klebemitteln für die moderne Gebrauchsform des Einbandes fast nur noch Leder, Pergament, Gewebe als die erprobtesten, üblichen Deckenüberzüge in Betracht. Trotz dieser Einschränkung der Arten der modernen Buchbindereistoffe gegenüber der historischen Mannigfaltigkeit ist die Materialkenntnis, die der Buchbinder haben muß, keineswegs so einfach zu erlangen, wie es danach scheinen könnte. Denn die mit der Verkleinerung der Bücher sich entwickelnde Verfeinerung der Bucheinbände mußte notwendigerweise auch eine Verfeinerung der Einbandstoffe für die leichter und loser gewordenen Einbandteile bedingen. Und die mit der Vermehrung und Verbilligung der Bücher eintretende Vermehrung und Verbilligung der Bucheinbandarbeiten mußte auf die Güte und Haltbarkeit dieser Arbeiten auch durch die Auswahl leichter zu bearbeitender und weniger kostspieliger Einbandstoffe ungünstig einwirken, zumal das Streben nach dem schönen Schein zu einer Vernachlässigung der inneren Einbandteile, zu einer täuschenden Ausstattung der sichtbaren durch Materialverfälschungen und Surrogate verlockte. So ist besonders seit dem neunzehnten Jahrhundert (schon im Zusammenhang mit den auf anderen gewerblichen und kunstgewerblichen Gebieten sich zeigenden ähnlichen Erscheinungen) eine allgemeine Materialverschlechterung auch für die Buchbinderei kennzeichnend geworden, und erst in neuester Zeit haben die Bemühungen um

die Neubelebung der Einbandkunst die Forderung der Stoffechtheit zu einer Grundforderung für jede gute Einbandarbeit gemacht, während gleichzeitig wissenschaftliche Bestrebungen, unabhängig von ästhetischen Rücksichten, darauf gerichtet waren, durch Untersuchungen festzustellen, welche Stoffe bei zweckmäßiger Verarbeitung am besten die Dauerhaftigkeit einer Einbandarbeit verbürgen können.

(56) Unter allen in der Buchbinderei verarbeiteten Stoffen ist die sogenannte Buchbindermakulatur, sind die zum Hinterkleben und Überkleben einzelner Einbandteile benutzten Papier-, Pergament-, Lederabfälle-, immer am meisten dem Zufall überlassen gewesen. Es lag am nächsten, einen gerade bei der Arbeit gebrauchten Papierstreifen, ein Pergamentbändchen, einen Lederstückchen, da zu nehmen, wo man sie am bequemsten und billigsten fand. So wurden gerade hierbei die minderwertigen Stoffe oder doch die weniger guten Überbleibsel guter Stoffe ohne viele Überlegung gebraucht. Im siebzehnten, ja noch im achtzehnten Jahrhundert waren nun die Pergamentabfälle in den Buchbindereien in großer Menge vorhanden, und man konnte sie also für allerlei Nebenteile des Einbandes verwerten, zu Vorsatzfälzen, zum Überkleben der Einbandrücken, als Einlagen zu den umstochenen Kapitalen. Man konnte sogar die schweren Deckel mit Pergamentmakulatur füttern, wie man die einfachsten Umschläge gehefteter und Deckenüberzüge gebundener Bücher aus schon gebrauchtem Pergament herstellte. Daß dabei in den Buchbinderwerkstätten manche uns heutzutage wertvoll erscheinende Handschriften und Frühdrucke ein vorzeitiges Ende gefunden haben, mag man bedauern, wenn man sich nicht damit trösten möchte, daß andrerseits so auch vieles sonst wohl Verlorengegangenes durch solche „Manuskripteinbände“ sich bis in unsere Tage erhalten hat. Hatte die Pergamentmakulatur ebenso wie die aus gutem Papier bestehende Papiermakulatur die Einbände haltbar gemacht, so mußte ihr mit dem Aufkommen des Holzpapieres üblich werdender Ersatz gerade

durch dessen minderwertigste Sorten, wie sie zum Zeitungsdruck benutzt und als billigste Makulatur von den Buchbindern nun gebraucht wurden, das Gegenteil bewirken. Mit dieser Makulatur war ein Krankheitskeim in den Einband gebracht, der zu dessen Selbstzerstörung führen konnte. Erst allmählich ist die Erkenntnis wieder allgemeiner geworden, daß nicht die schlechtesten Stoffe und die geringsten Abfälle gerade gut genug für Buchbindermakulatur seien, daß vielmehr die unter diesem Sammelnamen verarbeiteten Stoffe, seien es Gewebe oder Papiere, Pergamente oder Leder den gleichen Anforderungen genügen müßten, die sie bei ihrer Verwendung für meist mehrbeachtete Einbandteile zu erfüllen haben.

(57) Im Mittelalter bestanden die großen, umfangreichen Bücher aus dickem Pergament oder doch wenigstens sehr starken Papierblättern, und dementsprechend mußten auch die Bände aus kräftigen Pergament- oder Lederstreifen oder Sehnen bestehen, die man noch oft zu besonderer Verstärkung in der Form der Doppelbünde gebrauchte. Im fünfzehnten Jahrhundert wurden dann die Bünde, die jetzt schon gewöhnlich aus Hanf bestanden, auf den Buchrücken dünner, während ungefähr gleichzeitig, zunächst für die kleineren Buchformen, die Pappdeckel an die Stelle der schweren Holzdeckel traten. Indessen lassen sich, ebenso wie die Arten der Fadenheftung bis zu ihrer modernen Ausbildung sehr verschieden erscheinen, auch Unterschiede in der Auswahl der Heftmittel nachweisen, ein Zeichen dafür, daß man die für Bünde meist üblich gewesenen Stoffe (Leder — Pergament — Hanf) nicht immer für ausreichend gehalten hat. So kennt die historische Technologie der Buchbinderkunst, die auch die seltsamen und ungewöhnlichen Einbandstoffe berücksichtigen muß, selbst eiserne Bünde (d. h. mit Leder umwickelte Drahtbünde) und hölzerne Bünde (d. h. aus Juchten oder Hanf gedrehte Bünde mit Buchenholzeinlage). Mag es sich bei diesen einbandtechnischen Absonderlichkeiten des sechzehnten Jahrhunderts, die zudem (wie eine Vermutung P. Adams meint) wohl beide auf

den gleichen, vielleicht ungelernten und unzünftigen Buchbinder Breslauer Stadtakten zurückgehen, auch nur um gelegentliche Versuche handeln, ein Gegenmittel für die dem Akteneinbande schädlichen Wirkungen allzuvielen Streusandes zu finden, so zeigt ihr Vorhandensein doch jedenfalls auch, daß man vereinzelt eine Verstärkung der Heftung, die man allgemein dem Handwerkerbrauche und -zwange folgend nur durch die Heftart erstrebte, mit der Erprobung neuer Heftmittel zu erreichen suchte. Und wenn die Heftung auf eiserne Bünde (die ja in der modernen freilich buchzerstörenden Maschinenheftung auf Draht als technisches Problem gelöst erscheint) ebensowenig wie die auf hölzerne Bünde für die moderne Gebrauchsform des Bucheinbandes beispielgebend sein kann, so ist damit noch nicht gesagt, daß die Verwertung anderer als die heute meist üblichen Heftmittel (Baumwolle, Leinen, Seide) für alle Zukunft ausgeschlossen sein wird.

Für die gute Heftung eines Buches mit der Hand, bei der aus reinem Hanf handgesponnene Bundschnüre (Bindfaden, Spagat) verwendet werden sollen, kommt nur aus Flachsleinen oder Seide hergestellter Heftzwirn in Betracht. (Heftzwirn aus Baumwolle, der viel für Maschinenheftung gebraucht wird, hat keine ausreichende Festigkeit.) Der Heftzwirn muß aus ungebleichtem Flachsleinen hergestellt sein, weil ein aus gebleichtem Leinen hergestellter Zwirn leicht modert. Die Verwendung guter Seide ist teuer und gegenüber der des Heftzwirns aus ungebleichtem Flachsleinen nur da (für die Erhaltung der guten Form der Rückenrundung) von besonderem Vorteil, wo auf dünnem Papier gedruckte Bücher mit vielen Bogenlagen zu heften sind. Denn die Stärke des Heftfadens hängt von der Dicke und der Zahl der Bogenlagen des Buches ab. Wenn ein Buch aus wenigen dicken Bogenlagen besteht, so muß ein entsprechend kräftiger Heftfaden gewählt werden, um die für ein gutes Ansetzen der Deckel notwendige Rückenrundung herzustellen, obschon man auch dabei die gute Buchbinderregel, lieber einen Bund mehr zu machen, als eine zu

dicke Heftkordel zu wählen, nicht außer acht lassen darf, zumal starker Zwirn zwar das Runden des Rückens erleichtert, aber auch unter Umständen zuviel die Haltbarkeit beeinträchtigende Spannung gibt, während zu dünne Bundschnüre wiederum die Rückengelenke zerreißen.

Bei der Bandheftung sind aus reinem ungebleichten Leinen dichtgewebte Bänder den Pergamentstreifen vielleicht noch vorzuziehen, weil sie schmiegsamer, weicher sind und deshalb die Durchzugsöffnungen bei viel gebrauchten Büchern weniger leicht erweitern wie die scharfkantigen, spröderen Pergamentstreifen.

(58) Von Klebstoffen kommen für die Bindearbeit im eigentlichen Sinne nur Kleister und Leim in Betracht. Von ihnen ist der Kleister das ältere Mittel, Leim auf dem Rücken des Buchblockes ist (nach P. Adam) erst bei den Bänden der Renaissancezeit nachweisbar, beim Überzuge erst seit der Verwendung von Webstoffen. Auch darf der Kleister, abgesehen von seiner Bedeutung als Klebstoff, für ein allgemeines Hausmittel der Buchbinderwerkstatt gelten. Selbstverständlich sollen Kleister und (der beste, säurefreie) Leim nur frisch, unverdorben benutzt werden, und es ist deshalb nützlich, dem aus beste Weizenstärke richtig gekochten Kleister immer als Schutzmittel gegen Fäulnis einen Alaunzusatz zu geben. Die Verwendung des Kleisters zum Kleben war früher in der Buchbinderei eine allgemeinere wie heute. So brauchte man auch zum Anpappen und Überziehen Kleister, der allerdings stark geglätteten Buntpapieren ihren Glanz nimmt und ein längeres Trocknen vor dem Einpressen nötig macht. Dagegen ist der „ausgleichende, mildernde“ Kleister, der das Leder geschmeidig hält, beim Insledermachen noch immer das einzige Klebmittel, wie er auch als Grundiermittel (insbesondere beim Goldschnitt) und zum Auswaschen des Leders und der Gewebe in verschiedenen Verdünnungen als Kleisterwasser vielfach vorzüglich geeignet, überhaupt eines der Hauptmittel für das Auffrischen und Wiederherstellen alter Einbände ist. Die unter-

schiedliche Anwendung von Kleister und Leim ergibt sich aus der Art der zu klebenden Stoffe und dem Zweck der zu klebenden Einbandteile. Die Vorschriften für Bibliothekseinbände bestimmen in dieser Hinsicht, daß beim Beziehen für Leder und Pergament ausschließlich Kleister, für Webstoffe und Papier ausschließlich Leim zu verwenden ist. Bei Broschüren ist der Landwandrücken stets mit Kleister anzumachen. Zum Hinterkleben des Buchblocks (wozu womöglich Flanell, jedenfalls aber ein zähes, haltbares Papier zu nehmen und nur mit Kleister zu verarbeiten ist) soll Leim nicht verwendet werden, (was ebenso für die beste Hinterklebung des Rückens mit dünn geschabtem Ziegenleder, die z. B. gelegentlich Roger Payne anwandte, Geltung haben sollte). Auch das Leimen des Rückens erfordert eine besondere, nicht immer genügend geübte Sorgfalt. Es gibt eine ganze Anzahl Verfahren, den Leim auf den Buchrücken zu bringen, von denen bei handgearbeiteten Einbänden am meisten das Bestreichen des ganzen Rückens mit dünnem heißen Leim und das Einreiben des Leimes mit der Spitze eines Hammers oder den Fingern, sowie das Entfernen des Überschusses durch nochmaliges kräftiges Abstreichen wiederum mit dünnem sehr heißen Leim geübt wird. Da durch das Leimen immer ein guter Zusammenhalt der Bogen unter sich erreicht werden soll, ohne daß der Leim zwischen die Bogen eindringt oder sich unnötig auf ihrem Rücken anhäuft, so wird die Rücksicht auf den eigentlichen Zweck des Rückenleimens auch das beste Verfahren finden lassen. Eingedrungener Leim bewirkt, daß das Buch schlecht aufgeht, starker oder zu reichlicher Leimauftrag macht den Rücken spröde und führt zu einem Abbröckeln des Leimes, damit aber zu einem raschen Zerfallen des Buchkörpers. Deshalb „soll der Leim so heiß sein, daß eine nachträgliche Erwärmung mittels eines heißen Hammers nicht notwendig ist. Er soll nicht zu dick sein, damit er sich nicht auf dem Rücken unnötig anhäuft und nach dem Trocknen nicht brüchig wird, und er soll wohl dünn, jedoch nicht so stark verwässert sein, daß er ungebühr-

lich tief in die Bogen eindringt . . . Im allgemeinen aber gilt: Beim Leimen kommt es lediglich auf den Zustand, auf die Konsistenz des verwandten Leimes an; die Art, wie er auf dem Rücken verteilt oder eingerieben wird, ist von geringerer Bedeutung. Notwendig dagegen ist genügende Erhitzung des Leimes" (P. Adam). „Ist der Leim zu heiß, so hindert das sogleich beim Auftrag entstehende dünne Häutchen sein Eindringen" (P. Kersten).

(59) Unbezogene Einbanddeckel, wie die bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts häufigen geglätteten Holzdeckel, werden heutzutage nur selten gebraucht, und auch die neuerdings in England aufkommende Übung, archaisierend Folianten mit Lederrücken sowie Holzdeckeln zu binden, erscheint wenig empfehlenswert, weil das Holz leicht zum Träger und Überträger von allerlei Bücherfeinden werden kann. Auch die Metalleinbanddecken, aus Metallplatten bestehend (aber auch aus aufgelegten Metallteilen), finden ebenso wie die hin und wieder noch verwendeten Deckel aus Elfenbein, Horn, Schildpatt und ähnlichen Stoffen, zumeist als schon fertige Decken Verwendung (129), und für sie kommt nur eine Auskleidung der Deckeninnenseiten, nicht ein Überzug des ganzen Deckels in Betracht wie bei den meist üblichen, nach ihrem Überzuge als Leder-, Pergament-, Gewebe-, Pappbände bezeichneten Einbänden. Daß die Dauerhaftigkeit und der Gebrauchswert solcher seltener unbezogener Einbanddecken ebenfalls von der Güte und Verarbeitung des dazu gebrauchten Materials abhängt, ist unbestreitbar. Indessen gestattet ihre vereinzelte und verschiedene Anwendung nicht die Aufstellung allgemein gültiger Regeln.

(60) Das Abnehmen der Einbandpracht mit dem Zunehmen der Bücherzahl zeigt sich auch in dem stetigen Bemühen der Buchbinder, kostspieligere Einbandüberzugsstoffe durch billigere zu ersetzen. Seit dem sechzehnten Jahrhundert werden die Pergamentbände immer häufiger und treten in einzelnen Ländern ganz an die Stelle der Lederbände, seit dem

achtzehnten Jahrhundert bekleidet man den einfacheren Einband vielfach nur mit Papier. Im neunzehnten Jahrhundert wird dann der Arbeitszeit und Überzugsstoff sparende, nur am Rücken und an den Ecken oder auch nur am Rücken allein mit Leder oder Pergament überzogene Halbband die Regel, und der Ganzleder- oder Pergamentband die Ausnahme. Die billigen, ja geradezu die billigsten Woll- und Leinenstoffe finden nun die bereitwillige Anerkennung in der Buchbinderei, sie werden ebenso für den Masseneinband wie für den Einzeleinband gebraucht. Man verwendet auch die billigeren Ledersorten, vielfach in so schlechter Zubereitung, daß damit eine neue Ursache der raschen Selbstzerstörung vieler moderner Bücher hinzukommt. Im Zusammenhange mit der Verwertung des Billigsten wird das Halbe und Unechte, das der Masseneinband des schönen Scheins wegen begünstigt, immer weniger auch beim Einzeleinbande vermieden.

(61) Die Rücksicht auf den Einband als einen Gebrauchsgegenstand und dessen Zwecke ist auch für die Wahl der Deckenüberzugsstoffe bestimmend, die griffig und haltbar sein müssen und deren Farbenbeständigkeit nicht allzusehr unter dem Einflusse des Lichtes leiden darf. Ein Einband, den man aus Angst, seinen Deckenüberzug abzunützen, nicht in die Hand zu nehmen wagt, ist ebenso schlecht wie ein Chamäleonband, dessen Deckenüberzug sich in kurzer Zeit verfärbt, der olivgrün in den Bücherschrank gestellt wurde und nach ein paar Monaten gelbbraun geworden ist. Daß die zur Einbanderhaltung notwendigen Vorsichtsmaßregeln bei der Aufbewahrung und Handhabung der Bücher beobachtet werden, darf allerdings der Buchbinder voraussetzen, und ebenso darf er voraussetzen, daß die allmähliche, sich im Verlaufe vieler Jahre vollendende Abstimmung der Einbandfarbe nicht als ein Farbenwechsel des Einbandüberzuges angesehen wird. Denn eine solche unvermeidliche Abtönung des Einbandes, eine solche Einbandpatina, die alten Leder- und Pergamentbänden, sogar gelegentlich den Gewebebänden, oft durch die ausgeglichene Zusammenstimmung von

Lederfarbe und Vergoldung ihre feinsten Reize gibt, geht nicht auf eine fehlerhafte Wahl des Einbandüberzugsstoffes zurück und kann nicht als Mangel betrachtet werden. Im übrigen ist neben der Güte und Schönheit des Einbandüberzugsstoffes vor allem auch sein Preis entscheidend. Die heute notwendig gewordene auch ökonomische Bewertung der Einbandüberzugsstoffe bedingt geradezu die hier in der modernen Buchbinderei gemachten Unterschiede, sie hat auch dazu geführt, daß eine Verwirrung in der Namengebung für die verschiedenen Arten der Einbandüberzugsstoffe eingetreten ist, deren Anlaß das Bemühen war, minderwertige Stoffe als bessere erscheinen zu lassen, daß Materialverfälschungen und Surrogate eine reinliche Scheidung der heute meist üblichen Einbandüberzugsstoffe oft erschweren. Und da die Verwendung jeweilig ungeeigneter Einbandüberzugsstoffe statt der geeigneteren die Brauchbarkeit und Haltbarkeit des Einbandes mindern muß, so darf neben der Wahl eines bestimmten Einbandüberzuges aus Leder, Pergament, Gewebe oder Papier auch die Auswahl unter den verschiedenen Sorten der gewählten Art des Überzugsstoffes nicht ohne eingehendere Prüfung vorgenommen werden:

(62) Anfänge der Kunst der Lederbereitung (das heißt des Schutzes der tierischen Haut durch Gerben gegen Fäulnis) finden sich bereits in früher geschichtlicher Zeit. Die kunstgewerbliche Verarbeitung des Leders scheint, nach den verschiedenartig verzierten Ledern, die sich in Gräbern erhalten haben, zu urteilen, zuerst in Ägypten ausgeübt zu sein. Im Mittelalter war jedenfalls diese veredelte Verwertung des Leders schon sehr vervollkommnet und bei der Herstellung von Möbeln, Tapeten, Sattlerarbeiten, Schuhen und Handschuhen, sowie der heute so genannten Portefeuillerarbeiten und Galanteriewaren in der verschiedensten Weise genutzt, so daß die Buchbinderei von anderen Gewerben, die ebenfalls Leder verwendeten und verzierten, fortdauernd allerlei Anregungen empfangen konnte. Die geschichtliche Entwicklung der Ger-

berei (Lohgerberei, das Gerben mit pflanzlichen Gerbstoffen, Weißgerberei, das Gerben mit mineralischen Stoffen und Sämischgerberei mit Fetten und Ölen) im Altertum und Mittelalter ist eine in den verschiedenen Ländern sehr verschiedene gewesen. Man kann für die neuere Zeit nach den hauptsächlich üblich gewesenen Gerbereiverfahren vielleicht die Hauptrichtungen dieser Entwicklung so kennzeichnen, daß man das Gerben mit Galläpfeln als das Verfahren des Orients, das Gerben mit Eichenlohe als das des Okzidents und das Gerben mit Alaun als das der Sarazenen bezeichnet. Jedenfalls blieben bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts die morgenländischen Leder an Feinheit den abendländischen überlegen, was wiederum in Europa dazu führte, äußere Kennzeichen jener feinen Ledersorten bei geringeren Ledern nachzuahmen. Erst 1749 wurde die erste europäische Werkstatt für feine Ziegenleder im Elsaß errichtet und erst 1797 die Gerberei in Choisy bei Paris angelegt. Im neunzehnten Jahrhundert wurde dann die Schnellgerberei ausgebildet, wurden Maschinen zur Zurichtung des Leders eingeführt und damit die Lederfabrikation als fabrikmäßiger Betrieb ausgebildet, wobei das Streben nach Billigkeit und Schnelligkeit ebenso wie die der Nachfrage folgenden Versuche, durch Bleichen gleichmäßige, leuchtende Farben zu gewinnen, ungünstig auf die Güte der Leder einwirken mußten. Je nach der Natur der Felle und ihrer durch die Zubereitung (Gerben, Färben, Zurichten) mit bedingten Eigenschaften (Weichheit, Härte, Dicke, Widerstandsfähigkeit) ist die Brauchbarkeit des Leders zu den verschiedenen Zwecken eine sehr verschiedene. Man hat die verschiedensten Häute (auch die Menschenhaut) zu Leder verarbeitet, immerhin haben heute, abgesehen von Lederkuriositäten, für die Lederherstellung die Häute von Rindern, Pferden, Ziegen, Schafen und Schweinen die meiste Wichtigkeit. (Daneben kommen etwa noch die Häute von Hunden, Katzen, Hirschen, Renntieren, Rehen, Gemsen, Känguruhs, Robben, Walrossen, Elefanten, Nilpferden, Eidechsen, Krokodilen,

Schlangen, Delphinen und einigen Fischarten, besonders Haifischen, für die Lederherstellung in Betracht.) Im allgemeinen beurteilt man das Leder nach seinem Aussehen (Farbe, Beschaffenheit des Narbens und der Fleischseite, Flächenausdehnung und Dicke der Haut) nach dem Schnitt, dem Gewicht, dem Grade der Biegsamkeit und Zähigkeit. Für die Buchbinderleder, die zu Einbänden verarbeiteten Leder, sind nach diesem allgemeinen Urteil über die verschiedenen Leder diejenigen auszuwählen und eingehender zu prüfen, die für die Zwecke des Buchbinders am geeignetsten erscheinen.

Über den Gebrauchswert der Einbandbezugsstoffe, insbesondere für dauerhafte und haltbare Einbände, für Bibliotheksbände, sind neuerdings in England, Amerika, Deutschland eingehendere Untersuchungen angestellt worden, die dann für eine Reihe von Veröffentlichungen verwertet worden sind, von denen die „Vorschriften für Bibliothekseinbände" als eine Zusammenfassung der bisherigen Erfahrungen für die folgenden Ausführungen besondere Autorität beanspruchen können. Die Vorschriften lassen als dauerhafte Einbandleder Ziegen-, Schweins-, Kalb-, Rind- und Schafleder zu unter der Voraussetzung ihrer sachgemäßen Gerbung (als geeignete und unschädliche Gerbstoffe werden reiner Sumach, reine Eichenlohe, Galläpfel bezeichnet, die Verwendung von Mineralsäuren ist für den ganzen Herstellungsprozeß auszuschließen), Zurichtung und Behandlung und unter Rücksichtnahme auf die Größe und Stärke der Bände. Über zwei von dem englischen Report noch empfohlene Ledersorten, Seehundleder und Niger morocco wurden deshalb keine besonderen Bestimmungen getroffen, weil für diese Leder die deutschen Erfahrungen als nicht ausreichend angesehen werden konnten, das erstere bei seinem hohen Preise für Bibliotheksbände nicht in Betracht kam und das andere nach Verfahren hergestellt wird, für die ohne weiteres die Gewähr der gleichmäßigen und unschädlichen Herstellung nicht gewonnen werden kann. Bei den verschiedenen Gerbprozessen finden, der Mannigfaltigkeit der

Ledersorten entsprechend, im einzelnen mancherlei Abweichungen statt, und die verschiedenen Gerbereien haben für ihren Betrieb aus diesen oder jenen Gründen oft noch besondere eigene Verfahren ausgebildet, so daß bestimmte Regeln, wie für Bucheinbände geeignetes Leder hergestellt sein muß, nur insoweit gegeben werden können, als man in diesen Regeln feststellt, welche Herstellungsverfahren ungeeignet erscheinen, um brauchbare Einbandleder zu gewinnen. (Der Ausschluß gewisser Gerbstoffe in den „Vorschriften für Bibliothekseinbände" schließt auch gewisse Lederarten aus, wie das mit Weidenlohe gegerbte russische Juchtenleder [Juften; cuir de Russie; Russian leather] und die aus Rücksichten auf das tropische Klima mit Kassiarinde gegerbten [oder wenigstens halbgar gegerbten] ostindischen Schaf- und Ziegenleder. Nicht ausgeschlossen sind damit natürlich die für diese [Bockleder- und Bocksaffian, Persian, Persian Morocco] Leder verwendeten Tierfelle, soweit sie als Einbandleder in Betracht kämen, und ebensowenig richtet sich der Ausschluß gegen die Herkunft der Leder. Wenn Juften- oder ostindisches Ziegenleder ohne die Anwendung von ihre Brauchbarkeit für Bucheinbände vermindernden Gerbstoffen zu gewinnen wären, so könnten sie sehr wohl als brauchbare Einbandleder in Betracht kommen. [American Russia ist ein in Amerika für billige Verlegerbände gebrauchtes Kuhleder.])

(63) Leder (wie auch Pergament und Gewebe) müssen, um sie für den Einbandüberzug anwenden zu können, ziemlich dehnbar sein und eine genügende Zerreißfestigkeit wie Ausreißfähigkeit haben, worauf sowohl bei der Zurichtung wie bei der jeweiligen Wahl bestimmter Ledersorten für bestimmte Einbandzwecke gebührende Rücksicht zu nehmen ist. Da das Spalten des Leders seine Faserfestigkeit immer angreift, so erscheinen gespaltene Leder im allgemeinen weniger empfehlenswert wie ungespaltene. Allerdings hängt hier auch manches von der Natur des Felles selbst ab, so daß für Rindleder, das ungespalten überhaupt nicht für die Zwecke

der Buchbinderei in Betracht kommen kann, hier eine Ausnahme bestehen bleibt. (Die Vorschriften bestimmen, daß Leder bei der Zurichtung nicht dünner gearbeitet werden dürfen, als ihre Verwendbarkeit für Buchbinderzwecke es erfordert, daß der Gebrauch von Schafspaltleder für Bibliothekseinbände auszuschließen ist, daß aber andererseits Einbandleder ausgereckt, gewalzt und gestoßen werden darf, da die Festigkeit darunter nicht leidet.) Leder (auch Pergament) sollen, wenn sie für einen Ganzband gebraucht werden, an Dicke und Größe dem Buche wenigstens ungefähr entsprechen, nicht aber ihm gewaltsam angepaßt werden. Denn die verschiedenen Schichten des Felles sollen auch auf dem fertigen Einbande noch in einem vernünftigen Verhältnis zueinander stehen, das Fell darf beim Überziehen des Einbandes mit Leder nicht leiden. Dazu ist vor allem nötig, daß alles übermäßige „Schärfen“ vermieden wird. Denn um dem Fell jeweilig die richtige Dicke für die Einbandgröße zu geben, muß es der Buchbinder mit dem Schärfmesser unter Benutzung eines Schärfsteins auf der Rückseite gleichmäßig verdünnen. Für dieses Lederschärfen hat Douglas Cockerell vortreffliche Ratschläge gegeben: „Wenn die Art des Leders gewählt ist, sollte der Buchbinder die Größe seines Buches in Betracht ziehen und ein Fell auswählen, das von Natur die richtige Dicke hat. . . . Für den Überzug sollte es nicht ungehörig ausgeschärft werden. Für kleinere Bücher sollten natürlich dünne Felle gewählt werden, so daß auf dem fertigen Buche die verschiedenen Schichten des Felles in einem vernünftigen Verhältnis zueinander bleiben. Ist ein dickes Fell zu scharf ausgeschärft, so bleibt wenig mehr übrig als die verhältnismäßig faserlose Kornoberfläche, die natürlich nicht allzulange Zeit halten wird. Wenn die Decke zugeschnitten ist, muß sie ringsherum am Rande und im Rücken ausgeschärft werden. In dem Wunsche nach möglichster aber unvernünftiger Sauberkeit der Arbeit ist es Mode geworden, sehr scharfkantige Ränder an Decken und Rücken zu bewundern. Dies aber verlangt ein Schärfen

des Leders, bis es so dünn wie Papier ist. Es würde vernünftiger sein, aus den angenehmeren runden Rändern den Vorteil zu ziehen, der für einen mit Leder überzogenen Gegenstand durchaus natürlich ist, nicht aber etwas, was dem Rande eines frischgehobelten Holzbrettes eigen ist, von einem Material gänzlich anderer Natur zu erwarten. Es sollte Sache des Buchbinders sein, das Leder in den Fälzen, d. h. an der Stelle, wo die Deckel an den Rücken stoßen, so dick zu lassen, als es zu einem freien Öffnen und Schließen der Deckel paßt. Daß das Gewicht eines kleinen Deckels nicht genügt, das Buch geschlossen zu halten, wenn das Leder im Rücken sehr dick ist, ist klar. Ein Band, der beständig ‚sperrt', wie eine tote Auster, ist nicht hübsch, deshalb muß das Leder genügend dünn und biegsam sein, um die Deckel durch ihr eigenes Gewicht fallen zu lassen, aber nichtsdestoweniger braucht es nicht so dünn zu sein, als es gewöhnlich gemacht wird. Man muß zugestehen, daß es nicht leicht ist, die richtige Mitte zu treffen, und so ziehen es die Buchbinder vor, das Leder auszuschärfen, da sie wohl wissen, daß ihre Kunden sie tadeln, wenn die Bücher sich nicht ordentlich öffnen und schließen, daß aber, wenn in ein oder zwei Jahren das Leder bricht, sie irgend etwas anderes als ihr unvernünftig dünnes Leder verantwortlich machen können, sei es die Katze, das Hausmädchen, das Gas oder sonst etwas." Wenn die Decke mit dem passend geschärften Leder überzogen wird, darf es nicht zu stark angefeuchtet und angespannt werden. Beim Trocknen zieht sich das Leder wieder zusammen und die Lederfasern werden also noch mehr gespannt. „Zuweilen bricht eine Decke vollkommen beim Trocknen, aber im allgemeinen wird sie nur überanstrengt und bricht bei dem ersten rauhen Stoß, den sie erhält" (Douglas Cockerell).

(64) Nach dem Gerben muß das Leder noch einer mechanischen Behandlung (Appretur) unterworfen werden, um überschüssige Säure zu entfernen, seine Dicke, Festigkeit oder Geschmeidigkeit zu erhöhen, es glatt zu legen, seine Oberfläche

durch Ausgleichung der Unebenheiten, Glättung der Narben usw. zu verschönern. Das Bestreben den für Bucheinbände bestimmten Ledern eine ganz gleichmäßige Farbe und (geglättete oder gekörnte) Oberfläche zu geben mußte, wie schon kurz erwähnt, notwendig zu einer Verschlechterung dieses Einbandbezugsstoffes führen. Die Tierfelle, die zu Leder verarbeitet werden, haben natürlicherweise nicht Stück für Stück die genau gleiche Farbe, die genau gleiche Struktur und verlieren ihre kleinen Unregelmäßigkeiten nicht ohne weiteres. Lederfärbung und Lederoberflächenausgleichung, die die natürliche Beschaffenheit des Leders, anstatt sie zur Geltung zu bringen, mechanisieren, führen damit, wenn auch noch nicht immer zu einer Stoffverschlechterung, so doch zu einer widerspruchsvollen Stoffmaskierung. Die ursprüngliche, im Felle begründete Materialwirkung des Leders zu erhalten und auszunutzen ist deshalb auch eine Aufgabe wohlverstandener Buchbinder- und Einbandkunst. Soweit sich die natürlichen Eigenschaften der Tierhäute im Leder (oder Pergament) erhalten lassen, geben gerade sie die Gelegenheit, dem Einbandüberzuge feine Reize abzugewinnen. (Damit soll allerdings nicht gesagt sein, daß der Buchbinder aus zufällig schlechten oder in der Gerbung mißratenen Fellen alle möglichen artistischen Effekte herausholen müsse.) Nur ungefärbte Leder aus Rücksicht auf die Dauerhaftigkeit des Einbandes zu verarbeiten, empfiehlt sich (nach den Vorschriften) nicht. (Die Anwendung bestimmter Farbstoffe wird von den Vorschriften nicht bestimmt, dagegen verbieten sie ausdrücklich die Anwendung von Mineralsäuren und deren sauren Salzen beim Färben und stellen fest, daß das Durchfärben vor dem einseitigen Färben der Narbenseite keine Vorzüge hat.) Daß in bezug auf ganz gleichmäßige Färbung und Einhaltung bestimmter Farbennuancen keine übertriebenen Anforderungen gestellt werden dürfen, ergibt sich schon daraus, daß eine vollkommene Gleichheit vieler Tierfelle nur durch eine künstliche, das Leder in seiner Güte oft beeinträchtigende Behandlung zu erzielen ist. Immerhin

ermöglichen die heutigen Lederherstellungs-Verfahren bei den meisten (Pflanzen-, [Tier-] Mineral-, Teer-) Farben eine gleichmäßige Färbung, und ungleichmäßige Färbung ist durchaus nicht als ein Beweis von Haltbarkeit zu betrachten. Die vielfach beliebten sehr hellen Schattierungen freilich und die ganz gleichen Farben einer Schattierung müssen fast immer durch Aufhellen (Bleichen) des Leders vor dem Färben erzielt werden, durch ein das Leder, weil keine unschädlichen Bleichmittel bekannt sind, immer angreifendes Verfahren, das die Vorschriften deshalb verbieten. „Die Modetorheit der ganz gleichmäßigen Farben ist eine durchaus unnatürliche. . . . Bei Kalbledern sprengt oder marmoriert der Buchbinder oft den Band, um die gleichmäßige Farbe wieder los zu werden, um deretwegen der Lederfabrikant das Fell beschädigt hat. Für alle, besonders aber für künstlerische Zwecke, muß man eine leichte Unebenheit des Tones verlangen. Leder ist kein gänzlich fabrizierter Artikel und hat gewisse scharf markierte natürliche Eigenschaften, aber welcher Art diese auch sein mögen, im Laufe der Zeit sind sie fast vergessen und es ist Sitte geworden, im Leder Eigenschaften zu bewundern, die seiner Natur gänzlich fremd sind“ (Douglas Cockerell).

Farbänderungen freilich, bei denen ein anderer Farbton entsteht, aus blau grün, aus grün braun, aus braun grau wird, müssen als Farbenfehler des Leders betrachtet werden, die es zu einem Einbandüberzuge ungeeignet machen. Eine absolute Farben- und Lichtbeständigkeit gibt es allerdings bei Ledern ebensowenig wie bei anderen Stoffen. Deshalb ist es auch, wenn alles bei der Herstellung der Leder und der Aufbewahrung der Einbände vermieden ist, was diese natürlichen Einflüsse des Lichtes auf die Farbe steigern kann, nützlich zu beachten, daß manche Farben rascher bleichen oder nachdunkeln wie andere. Die lichten Farbtöne sind am ehesten einer Veränderung unterworfen (es ist ja bekannt, daß sogar lohgares, weißes Schweinsleder, das längere Zeit der freien Luft und der Sonnenbestrahlung ausgesetzt war, ausbleicht), satte

mittlere Farbtöne verändern sich weniger und bei dunklen werden die Veränderungen fast gar nicht mehr sichtbar. In Zweifelsfällen wird es jedenfalls immer angebracht sein, mit einer Probe der gewählten Ledersorte (wie überhaupt eines jeden Einbandüberzugstoffes) seine Empfindlichkeit gegen atmosphärische Einflüsse und Lichteinwirkungen zu prüfen: ein Überzugsstoff, der in zwei oder drei Wochen in freier Luft dem Sonnenlichte ausgesetzt allerlei Verfallserscheinungen zeigt, wird kaum für einen dauerhaften Einband geeignet sein, selbst wenn dieser mit allen notwendigen Schutzmaßregeln aufbewahrt wird.

Auch das Aussehen der körnigen Lederoberfläche, die Narbung des Leders ist für seine Wahl zum Einbandüberzuge, besonders bei den Ziegenledern mitbestimmend. Die Erhaltung der Narbung und ihre künstliche sowohl vom Lederhersteller wie vom Buchbinder vorgenommene Bearbeitung (durch Ausglättung, Abglättung und Verstärkung, unter Anwendung manueller Verfahren wie Krispeln, Pantoffeln und mechanischer wie Kalt- und Heißpressung) erfordert in Hinsicht auf den Gebrauchszweck des Einbandes eine genaue Prüfung. Ein grobnarbiger Überzug hat den Vorteil, griffiger und widerstands-fähiger gegen mechanische Einwirkungen zu sein, den Nachteil, daß er leichter einstaubt und schwerer entstaubt werden kann als ein glatter. Ebenso wie die kleinen Ungleichmäßigkeiten in der Lederfarbe und Struktur dem Einbandkünstler, der ihre eigenartig feinen Wirkungen zu meistern versteht, nicht als ein Fehler, sondern als ein Vorzug erscheinen werden, ebenso wird der geschickte Buchbinder unter vielen Fellen für einen bestimmten Einband das geeignetste mit Rücksicht darauf auswählen, daß er ein übermäßiges Glätten des für den Überzug bestimmten Leders vermeiden, daß er ein Fell mit passender natürlicher Narbung einem künstlich hergerichteten immer vorziehen muß. (Die Vorschriften verbieten die künstliche Narbung des Leders bei der Zurichtung, da sie, wenn mit erhitzten Walzen ausgeführt, die Festigkeit des Leders beein-

trächtigen könne, da ferner ein Grund für eine künstliche Narbung bei der Lederzurichtung, zumal für eine Vortäuschung anderer, besserer Lederarten durch künstlich eingepreßte Narben nicht vorhanden sei und das Aufpressen von Narben die Staubansammlung begünstige.)

(65) Das Schafleder (badana, basane, basil [peau de], mouton, sheep skin) ist unter den üblichen Einbandledern das am wenigsten widerstandsfähigste, aber bei einer sachgemäßen Gerbung und Zurichtung, sowie unter der Voraussetzung, daß es in seiner natürlichen Dicke belassen wird, für nicht zu starke und nicht zu viel gebrauchte Bände immerhin verwendbar. (Schafspaltleder aber ist, wie noch einmal hervorgehoben sei, ein unbrauchbares Einbandleder.) Als „Nebenprodukt von Wolle und Hammelfleisch" entspricht dieses lockerste und weichste Einbandleder hinsichtlich seines Preises am meisten den Anforderungen des billigen Einbandes, woraus sich seine Bevorzugung für den maschinengefertigten Masseneinband erklärt. (Die Unterscheidungen zwischen basil [bazil] mit Eichenlohe und roan mit Sumach gegerbtem Schafleder sind schwankend, Paste grains und ähnliche leatherettes sind minderwertige Schafspaltleder.)

Das Kalbleder (veau, calf), wegen seiner Glätte noch im neunzehnten Jahrhundert für die „feinen englischen" nach besonderem Einlederungsverfahren hergestellten Lederbände sehr beliebt, hat den Nachteil der übergroßen Empfindlichkeit gegen heftigere mechanische Einwirkungen, wie sie bei einem öfter gebrauchten Buche unvermeidlich sind, so daß es, wenn auch das Leder an sich haltbarer ist, bei stärkerem Gebrauch rasch unansehnlich wird. Am widerstandsfähigsten in dieser Hinsicht erscheint noch das ungefärbte, lohgare Kalbleder, das allerdings leicht schmutzt. Auch das Lackieren des Kalblederbandes stärkt seine Widerstandsfähigkeit.

Das Schweinsleder (peau de truie; pigskin, hogskin) ist vielleicht das haltbarste Einbandleder, es ist indessen für viele

moderne Bücher zu schwer. Als ungefärbtes Schweinsleder und in der üblichen hellen braungelben Farbe schmutzt es leicht. Indessen lassen sich auch Schweinsleder färben, und neben so gefärbten Schweinsledern kommen die sogenannten weißgegerbten hinsichtlich der mit dem Stoffreiz bedingten Farbenwirkungen den feinen Ziegenledern sehr nahe.

Die feinen Ziegenleder als ein noch im achtzehnten Jahrhundert in Europa sehr gesuchter, keineswegs immer leicht zu beschaffender Importartikel (wie z. B. die vielfach bezeugten kostspieligen und umständlichen Bemühungen französischer Einbandliebhaber des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts zur Erlangung solcher Leder beweisen) wurden schon damals unter verschiedenen Namen gehandelt. Mit ihren europäischen Nachahmungen und Nachbildungen, mit den im neunzehnten Jahrhundert vollkommen veränderten Verhältnissen der Lederherstellung und des Lederhandels kam dann in diese verschiedenen durcheinander gebrauchten Namen einzelner Ziegenledersorten eine große Verwirrung. Die Forderung der Vorschriften, daß an die Stelle der alten, zu Mißdeutungen der verschiedensten Art Anlaß gebenden Bezeichnungen solche Lederbenennungen einzuführen seien, die die Art des Leders nach dem Ursprung der Felle und ihrer Zubereitung kennzeichne, ist deshalb besonders für die Ziegenleder von großem Wert, die neben dem gröberen Schweinsleder (und auch neben dem Kalbpergament) als die besten Einbandüberzugsstoffe gelten dürfen. Da sie wegen ihres Stoffreizes und als vorzüglicher Grund zur Handvergoldung gerade für den Kunsteinband eine eigene Bedeutung haben, darf man allerdings nicht übersehen, daß in Hinsicht auf die ästhetische Wirkung der verschiedenen Ziegenleder die allgemeine Kenntlichmachung ihrer Qualität noch nicht ohne weiteres einen Rückschluß auf den besonderen Stoffreiz erlaubt.

Seit dem achtzehnten Jahrhundert pflegte man die feinen, insbesondere die sumachgaren Ziegenleder allgemeiner als Marokkoleder und Saffianleder (maroquin, Morocco leather)

zu bezeichnen. Ob es sich dabei lediglich um Ursprungsangaben dieser Leder, um die aus marokkanischen Ziegenfellen in Marokko und hier besonders auch in Saffi (daher Saffian) gegerbten und gefärbten Leder handelt oder ob man mit den Namen auch Unterschiede der Lederzubereitungsverfahren bezeichnen wollte, erscheint zweifelhaft. Jedenfalls sollten Maroquin und Saffian lohgare, feine Ziegenleder bezeichnen, die einseitig gefärbt, nicht lackiert (und mit künstlicher Narbung versehen waren, während Korduan [cordouan, cordoran leather], eine Art Saffian, aber mit natürlichen Narben, nach der Stadt Cordova, wo es zuerst hergestellt sein soll, genannt wurde). Als dann die Kennzeichen des echten Saffianleders (türkisch: sachtian, arabisch: sichtijan, persisch: sachtijan) von der europäischen Gerberei des neunzehnten Jahrhunderts auch für schlechtere Ledersorten (gespaltenes Schafleder, dünn ausgearbeitetes Kalbleder) nachgeahmt wurden, als in der gleichen Zeit gegerbtes und getrocknetes Saffianleder (Meschinleder) nach Europa eingeführt wurde, um erst hier gefärbt, geglättet und appretiert zu werden, als endlich die Verwendung der Kapziegenfelle zur Maroquinfabrikation üblich geworden war (Cap Saffian, Levant Cape Goat), bildete sich in der deutschen Buchbinderei eine neue, willkürliche Unterscheidung von Marokko- und Saffianleder heraus, indem man die feinsten Ziegenlederqualitäten als Maroquin, etwas geringere als Saffian bezeichnete, während in ähnlicher Weise die französischen und englischen Buchbinder die feinsten von ihnen verarbeiteten Ziegenlederqualitäten Maroquin du Levant, Levant Morocco Leather nannten, ohne damit gerade den Ursprung oder die Zubereitung dieser Leder genau bestimmen zu wollen. Für den Unterschied zwischen Marokko- und Saffianleder ist die Erhaltung und Bearbeitung der Ledernarbung aber bei der großen Willkürlichkeit in der Benennung der verschiedenen natürlichen und künstlichen Ledernarbungen nur vereinzelt beobachtet worden und wie die deutschen Buchbinder grobnarbiges Ziegenleder Maroquin, feinnarbiges aber Saffian

nannten, so bezeichneten die französischen das erstere als Maroquin du Levant, das andere aber als Chagrin. Ursprünglich war der Name Chagrin (türkisch: sagri; zigrino, chagrin, shagreen roan) zur Kenntlichmachung einer wohl zuerst in Venedig nachgeahmten türkischen Ledersorte gewählt worden, für die die Rückenhaut der Pferde (auch der Kamele, Esel, Maultiere, Ziegen) benutzt wurde. Die im Orient erzeugte Ledersorte erhielt die ihr eigentümliche Narbung durch ein besonderes Verfahren, für das der harte Samen der wilden Melde verwertet wurde, während man im Okzident diese Narbung durch Granulierungen nachzuahmen suchte. So gibt das glattere oder körnigere Aussehen des Leders nur eine sehr willkürliche Grundlage für genauere Unterscheidungen, und da es sowohl feinnarbige afrikanische wie grobnarbige europäische Ziegenfelle gibt, so haben bei einer Erhaltung der natürlichen Narbung die Handelsbezeichnungen dieser Leder eine weit geringere Bedeutung als ihre jeweilige Auswahl durch den Buchbinder. So wählt er die meist grobnarbigen Kapziegenleder (die auch als ekrasierte Leder in den Handel gelangen) ihres Stoffreizes wegen, weil sie einen interessanten, unregelmäßigen, groben, harten Narben haben. Ob ihre Haltbarkeit deshalb größer ist wie die anderer Ziegenleder, kann dabei dahingestellt bleiben, jedenfalls gibt ihre Stärke für ein sorgfältiges Schärfen eine bessere Grundlage. Und ähnliche Stoffreize (besonders der eigenartige Glanz der Körnung) sind es auch, die die Bevorzugung des Seehundleders mit seiner kleinen, natürlichen Narbung durch die neuenglische Einbandschule bedingten, eines Leders, das nach den englischen Erfahrungen mit großer Festigkeit eine ungewöhnliche Geschmeidigkeit verbindet und den besten Ziegenledern mindestens gleichwertig, wenn auch teurer als diese ist, obschon es sich wegen der gleichmäßigen Struktur des ganzen Felles ökonomischer verarbeiten läßt.

Eine natürliche Narbung haben alle in der Buchbinderei verarbeiteten Leder, nur daß bei den Ziegen- und Seehund-

ledern diese Narbung eine ausgesprochene Körnung ist, die von den „bold grains", „gros grains" und „fine grains" an allerlei andere von der natürlichen Beschaffenheit der Narbenseite, der Geschmeidigkeit, Größe und Dicke des Leders und der diesen Voraussetzungen entsprechenden Bearbeitungen abhängende Abstufungen aufweisen kann. So kann die Narbenseite ganz glatt niedergepreßt (maroquin écrasé, crushed morocco) oder doch wenigstens durch Ausglätten gleich gemacht sein (maroquin poli; polished, smoothed morocco). Das Korn (grain) kann kreuznarbig (cross grain), geradnarbig (straight grain), nach einer Seite langnarbig (long grain) usw. aufgetrieben sein. Da es aber an genau bestimmten Unterscheidungsmerkmalen fehlen muß (so daß dem einen das schon als niedergedrücktes Korn erscheint, was der andere nur als ein geglättetes Korn betrachten möchte), so reichen die verschiedenartigen Bestimmungen der Lederkörnung, wie sie besonders bei Ziegenlederbänden gebraucht werden, nur für ungefähre Kennzeichnungen der Lederoberfläche aus.

Das Rindleder (d. h. die Narbenschicht der Rindhaut, deren Fleischschicht als Rindspalt zu unterscheiden ist) findet als Einbandüberzug zumeist nur bei größeren Einbänden Verwendung und wird dann fast immer mit Rücksicht darauf gewählt, daß es das für Lederschnitt, -ritz, -punz, -treibarbeiten geeignetste Leder ist. Man wird es sonst weder zu den feinen Einbandledern noch zu den am besten für Gebrauchsbände geeigneten Ledern rechnen dürfen.

Im frühen Mittelalter scheinen neben dem leicht erlangbaren derben Rindleder, neben dem nach damaliger Bindeweise mehr für leichtere Umschläge geeigneten Pergament und wohl gelegentlich auch neben selteneren Ledersorten die feinen Wildleder für Einbandüberzüge viel verwendet zu sein. So gab Karl der Große 774 dem Kloster St. Denis, 800 dem Kloster St. Bertin Jagdgerechtigkeit auf Hirsche und Rehe mit der ausdrücklichen Begründung, daß die Felle der erlegten Tiere zu Einbänden für die Bücher des Klosters gebraucht werden sollten,

und diese Begründung der einem Kloster verliehenen Jagdgerechtigkeit ist lange noch üblich gewesen. In der Zeit des gedruckten Buches ist dann die Verwendung von Wildledern für Bucheinbände immer seltener geworden, obschon manche Wildleder sicherlich zu den geeignetsten Einbandüberzugsstoffen kostbarerer Einbände gehören würden. Neuere Versuche, sie wieder auch für die Buchbinderei zu gewinnen (so durch Einführung der japanischen Hirschleder, durch bunten Modeldruck verzierter, den japanischen Lederpappen ähnlicher Leder) hatten allerdings keinen Erfolg, weil bei ihnen nicht der Gebrauchswert und eigene Stoffreiz des Wildleders, sondern die Anwendung eines „exotischen" Zierverfahrens den Versuch rechtfertigen sollte.

(66) Von den selteneren Lederarten, die man in der Buchbinderei wenigstens als Lederkuriositäten ansehen möchte, ist das oft genannte Schwanenleder wohl zumeist Ziegenleder gewesen, und auch die neuerlichen Versuche, für sie das Straußenleder zu gewinnen, dürften kaum einen größeren als den Kuriositätswert erreichen. In ähnlicher Weise sind die von manchen Fischen (Haifischleder!) und manchen Amphibien und Reptilien gewonnenen Leder nur von einem sehr problematischen Wert für die Buchbinderkunst. Ganz abgesehen davon, daß selbst die größeren Arten hier nur Leder geben können, die allein für den Überzug kleinerer Bände ausreichen, haben die meisten dieser exotischen Eidechsen- und Schlangenleder jedenfalls den Nachteil, daß ihnen ihre spätere Färbung doch nicht den ursprünglichen Farbenreiz wiedergibt, und daß ihre Schuppen leicht abspalten, weshalb sie für den Bucheinband nur geringen Gebrauchswert haben. So sind sie, abgesehen vielleicht vom Krokodilleder, nur ganz vereinzelt von den Buchbindern gebraucht worden, die allein die Stoffwirkungen dieser mit den buchbinderischen Ziertechniken nicht zu schmükkenden Leder dekorativ ausnützen wollten (z. B. bei der Lederauflagearbeit) oder aber nach dem Ungewöhnlichen suchten.

(67) Eine ganz genaue, scharfe Trennung nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten der Herstellungsweise von Leder

und Pergament nach der Zubereitung der Felle bietet manche Schwierigkeiten, zumal da aus den meisten für Leder brauchbaren Fellen sich auch Pergament gewinnen läßt. Immerhin wird man mit allgemeiner Richtigkeit als Pergament die ungegerbte, nur von den Haaren befreite und gereinigte, dann gebeizte und geglättete Tierhaut bezeichnen dürfen. Und ebenso läßt sich gegen die Ableitung des Namens Pergament von Pergamon kaum etwas einwenden, denn wenn die Pergamentfabrikation hier auch nicht (ungefähr 300 v. Chr.) erfunden wurde, so ist sie doch jedenfalls in dieser Stadt, deren wichtigster Handelszweig sie im Altertum war, ausgebildet und verbessert worden. Im Mittelalter, als an die Herstellung von Pergamenten sehr große Ansprüche gestellt wurden und man nach der Herstellung des Pergamentes seine verschiedenen Arten genauer als jetzt unterschied, waren die Pergamentmacher in ständiger naher Berührung mit dem eigentlichen Buchgewerbe, mit dem sie z. B. in Paris unter der Aufsicht der Universität standen, so daß sie als Zeichen der Echtheit und Güte ihrer Erzeugnisse diese vom Rektor stempeln lassen mußten. Als dann das Pergament mit der Vervollkommnung der Papierherstellung und der Entwicklung des Buchdrucks seine Hauptbedeutung als Schreibstoff eingebüßt hatte, verfiel auch die Pergamentmacherei allmählich, zumal da das Leder als sein Ersatz bei Einbandüberzügen durch das Aufkommen der feinen Lederverzierungsverfahren und später der billigeren Gewebe für den gleichen Zweck es zu Nutzarbeiten immer mehr entbehrlich gemacht hatte. Heutzutage wird Pergament nur noch in England (wo wichtige Akten immer noch auf Pergament geschrieben werden müssen) im größeren Maßstabe hergestellt und als Rest der einst blühenden deutschen Pergamentfabrikation haben sich in Deutschland nur einzelne selbständige Pergamentmacherwerkstätten erhalten. Das „Saw-Leder und gelb Pergamen“ in seiner Verarbeitung bei Bucheinbänden ist früher und auch jetzt noch oft nicht deutlich unterschieden worden, was zu mancherlei

Verwechslungen geführt hat. Und wie noch heute in Rom die alte charta pergamena als carta pecora, als Schafpapier schlechthin bezeichnet wird, so hat man als legatura alla Romana sowohl die (Halb-)Pergamentbände als auch die (Halb-) Schweinslederbände mit rotem Rückschildchen betrachten wollen, was allerdings nur insoweit berechtigt erscheint, als früher weiße Schweinshaut in Weißgerbung bei schweren Bänden wohl dem Kalb- oder Schafpergamente, neben denen noch Eselspergament beliebt war, hin und wieder vorgezogen worden ist. Von den mancherlei Pergamentarten ist in der Buchbinderei nur noch Schafpergament (parchment) und das Kalbpergament (vellum), gelegentlich vielleicht auch Antilopen-, Esels- und Schweinspergament) in Gebrauch, das erstere billiger, das andere besser aber teurer. In England hatte die Einführung der Lederspalterei insofern großen Einfluß auf die Pergamentherstellung gewonnen, als man Pergamente aus der Fleischseite der gespaltenen Felle gewann, während man die Narbenseite zu Leder verarbeitete (was auch einige Unterschiede des englischen und deutschen Spaltpergamentes bedingte). Überhaupt werden durch die Pergamentfabrikation (die zur Erlangung eines guten Pergamentes frische Felle verarbeiten muß und bei der Blut- und andere Flecken der Haut nicht wie bei der Lederzubereitung durch Gerbstoff beseitigt werden können) für die verschiedenen Verwendungszwecke des Pergamentes sehr verschiedene Pergamentqualitäten in den Handel gebracht, darunter auch ausdrücklich für die Buchbinderei bestimmte. In Hinsicht auf diese letzterwähnten Pergamente muß zunächst die allgemeine Forderung für die Herstellung eines jeden guten Pergamentes erhoben werden, daß kein zu starkes Pergament gewonnen wird (das bei einem Bucheinbande verwertet immer ein Sperren des Bandes veranlassen wird) und daß das Pergament so trocken als möglich aufbewahrt und verarbeitet wird. Denn das Pergament verträgt keine allzu schroffen Temperaturschwankungen, und seine hygroskopische Natur kann auch auf die Festigkeit des

fertigen Bandes einwirken, indem es einzelne Einbandteile ausdehnt oder zusammenzieht, eine Eigenschaft, die der Buchbinder deshalb durch besondere für den Pergamentband ausgebildete Bindeverfahren berücksichtigt hat. Im übrigen erscheint sowohl das (zurzeit am besten in England hergestellte) Schafpergament wie das (zurzeit am besten in Deutschland hergestellte) Kalbpergament als ein brauchbarer, das letztere in seinen besten Sorten als ein vorzüglicher Einbandüberzugsstoff von fester und glatter, leicht zu reinigender Oberfläche. (Die Vorschriften, die neben Kalb- und Ziegenpergament für kleinere, wenig gebrauchte Bände auch Schafpergament als zulässig erklären, verlangen, daß bei der Herstellung und Zurichtung des Pergamentes die Anwendung von Mineralsäuren auszuschließen ist, daß keine gespaltenen Häute verwendet werden, daß die Häute nicht dünner gemacht werden und der Narben erhalten bleibt. Sie verbieten das künstliche Bleichen, Färben, Marmorieren und sonstiges Mustern des Pergamentes und fordern, daß für Einbandzwecke benutztes Pergament keine sauere Reaktion habe.)

(68) Während früher in der Buchbinderei für mit Geweben überzogene Einbände gerade solche Gewebe verwertet wurden, deren Stoffcharakter auf eine gewisse Prunkentfaltung deutete, wie Atlas und Brokat, Samt und Seide (wie bei den Florentiner Einbänden des fünfzehnten Jahrhunderts, den englischen Stickereieinbänden usw.), haben seit dem neunzehnten Jahrhundert, zuerst in Hinsicht auf den Masseneinband, Baumwoll-, Woll- und Leinengewebe mit Rücksicht auf ihre Gebrauchsgüte weitreichende Anwendung in der Buchbinderei gefunden. Die Entwicklung des Verlagseinbandes, zumal in Deutschland, hat seit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die fast ausschließliche Verwendung von Kaliko in geringer Ware und in einer übergroßen Zahl von Farben und Pressungsmustern begünstigt. (Außer Kaliko werden die in der Rohware als Kattun bekannten, leinwandartig gewebten, durch Appretur nur scheinbar festgewordenen Baumwoll-

gewebe bei ihrer Verwendung als Einbandüberzugsstoff auch häufiger „Buchbinderleinwand“, Perkal, Sarsenett genannt.)

Um der Anwendung haltbarerer Webstoffe für den Einbandüberzug eine gewisse Grundlage zu schaffen, haben die Vorschriften, unter der Voraussetzung, daß die Beschränkung auf eine kleine Anzahl guter Qualitäten und auf eine kleine Anzahl lichtechter Farben, sowie der Verzicht auf Musterpressungen am ehesten die Herstellung für Einbandzwecke besonders geeigneter Gewebe veranlassen kann, eingehend diejenigen Anforderungen bezeichnet, denen bei der Herstellung derartiger Gewebe genügt werden muß. Bereits 1907 hatte das Bureau of Standards in Washington Untersuchungen über für Bucheinbandüberzüge geeignete Gewebe angestellt und in der Veröffentlichung des Ergebnisses dieser Untersuchungen (Memoranda relative to binding of publications for distribution to State and Territorial Libraries and Depositories 1908) einen baumwollenen, als legal buckram bezeichneten Webstoff für besonders geeignet erklärt, der nunmehr als Ersatz des Schafleders beim Binden der Drucksachen des Kongresses gebraucht wird. Die nach den Vorschriften hergestellten Gewebe werden als Normal-Doppelkaliko, Normalleinen leicht und Normalleinen schwer bezeichnet, und bei ihrer Benutzung die Beschränkung auf einige, bestimmte Farben als ausreichend für die Zwecke öffentlicher Büchersammlungen empfohlen. (In der Bezeichnung der verschiedenen, zu Einbandüberzügen benutzten Gewebe herrscht sonst eine arge Verwirrung, weil die zufälligen Phantasienamen überwiegen und für üblichere Gewebegattungen eine genauere internationale oder nationale Einheitlichkeit, insofern die Benennung der Gewebe in Frage kommt, weder im Handel noch in der Buchbinderei besteht, So ist „Kunstleinen“ mit feinfädigem „Kaliko“ und so fest wie dieser, aber in anderer Herstellungsweise gefertigt und von anderem Aussehen. „Art linen“ aber ist ein feineres Leinengewebe. „Buckram“ ist ein Ganzleinengewebe, es kann auch ein Halbleinengewebe oder Cotton Buckram sein. Art Vellum

unterscheidet sich nur durch den Aufdruck vom Kaliko. Segeltuch, Japanleinen und viele ähnliche Namen ließen sich hier noch zur Erwähnung als Einbandüberzugsstoffe üblicher Gewebe so anreihen, ohne daß damit über ihren Gebrauchswert Bestimmtes ausgesagt wäre. Etwas anderes ist es selbstverständlich, wenn die Auswahl der verschiedenen Gewebe zu Einbandüberzügen lediglich nach ihren jeweiligen Stoffreizen ohne jede andere Rücksicht getroffen wird.)

Die Vorschriften empfehlen Moleskin (Englisches Leder, mole-skin, peau de tampe, einen atlasähnlichen meist Baumwollstoff, nach der Art des Gewebes auch Satin genannt) bei schweren Einbänden als Deckenüberzugsstoff dem Versuche, indessen wird dieser für Geschäftsbücher viel verwendete und jedenfalls recht haltbare Stoff seines wenig reizvollen Aussehens wegen für Liebhabereinbände kaum in Betracht kommen.

Die als Kunstleder in den Handel gebrachten Stoffe, die das natürliche Leder ersetzen oder ihm nur im Aussehen ähnlich sein sollen, kommen als Einbandüberzugsstoffe nicht in Betracht: ästhetische, technische und ökonomische Gründe verbieten ihre Anwendung und wenn bei gelegentlichen Ausnahmefällen (so besonders bei den für den raschen Verbrauch gebundenen Büchern der Volksbibliotheken) von manchem ihre Anwendung als Einbandüberzugsstoffe befürwortet wird, so ist das selbstverständlich keine Anerkennung ihrer allgemeinen Gebrauchsgüte als Einbandüberzugsstoff.

Soweit der „Atlasband", der mit Seide oder ähnlichen kostbaren Stoffen überzogene Einband heute noch Anwendung findet (er setzt, zumal bei dünnen Stoffen, auch noch besondere Arbeitsweisen für das Überziehen voraus), erscheint die Verwendung nur echt gefärbter, fester Gewebe als selbstverständlich. Bei Stickereien (für die alle bei Flach- und Reliefarbeit möglichen Stickarten in Betracht kommen könnten) ist der Gebrauch auch echten Stickmaterials ebenso selbstverständlich. Im übrigen aber bleibt ein solcher Atlasband doch von vornherein ein besonders zu schonender, womöglich

noch durch besondere Schutzmaßregeln (Beschläge) zu sichernder Einband, dessen Liebhaberwert immer sehr viel größer als sein Gebrauchswert sein wird.

(69) Als Papier pflegt man die Verbindung biegsamer, dünner Fasern zu bezeichnen, die erst fein zerkleinert, dann in einer festen Masse verfitzt werden, die die Form dünnerer oder stärkerer Blätter von verschiedener Farbe und Größe erhält. Der Name (Papier, papier, paper, papel) ist von dem im alten Ägypten hauptsächlich zum Schreiben benutzten Stoffe, Papyrus (P-apa, papyros, auch byblos und deltos) abgeleitet, der aus der Papyrusstaude gewonnen wurde, aber nicht das Ergebnis der Verfitzung einzelner Fäserchen, sondern des Aneinanderleimens ganzer Gewebeschichten war. Daß der hellenisch-römischen Kultur die Gewinnung (im modernen Sinne) echter Papiere unbekannt geblieben ist, hat zunächst die Herrschaft der als Pergament hergerichteten Tierhaut bedingt, die ein Jahrtausend hindurch als der beste und dauerhafteste Schreibstoff im abendländischen Buchgewerbe verwertet wurde und damit ebenso auf die Entstehung wie auf die Entwicklung der modernen Buchform einen entscheidenden Einfluß ausgeübt hat, der auch nicht mit der Einführung des Papieres in Europa ohne weiteres beseitigt worden ist. Das im Mittelalter bis in die neueste Zeit wichtigste Papier, das Lumpen- oder Hadernpapier (bei dem als Rohmaterial Pflanzenfasern verwendet, aber nicht unmittelbar, sondern erst, nachdem sie als Gewebe oder Gespinste unbrauchbar und daher billiger geworden sind) ist von den Chinesen erfunden worden, die wohl überhaupt die ersten waren, die sich in der Papierherstellung versucht haben. Denn schon in der frühesten Zeit ihrer Papierbereitung aus Pflanzenfasern konnten die Chinesen Papier ganz und gar aus Hadern erzeugen, und sie haben bis in das achte Jahrhundert hinein Hadern als Ersatz der edlen Papierfasern benutzt. Von den Chinesen erlernten die Nachbarvölker die chinesischen Papierherstellungsverfahren, und auch die Araber haben jedenfalls

die Herstellung gefitzter Papiere und die Hadernanwendung zur Papierbereitung nach chinesischem Muster ausgebildet. Das sorgfältig gehütete Kunstgeheimnis der Papiergewinnung wurde dann auch in den maurischen Ansiedlungen im Abendlande ausgenutzt, und in der Zeit der Kreuzzüge entstanden die ersten sich rasch mehrenden Papiermühlen, die sich zur Papierherstellung noch der einfachsten Geräte bedienten, die bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine verhältnismäßig nur sehr geringe Erweiterung und Verbesserung erfuhren, so daß man diese Epoche der europäischen Papierfabrikation als die Zeit des Handpapieres bezeichnen kann. Seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts aber erfuhren die Papierbereitungsverfahren mancherlei Umbildungen, die auch die Art der neuen Papiere gegenüber den alten vollkommen veränderte: Die sich steigernden Anforderungen an die Papiergröße und an die Schnelligkeit der Papierbereitungsverfahren veranlaßten die Erfindungen von Maschinen, die fortlaufendes (endloses) Papier lieferten. Und der Ersatz des teueren Hadernrohstoffes, der bei dem gesteigerten Papierverbrauch immer mehr erstrebt wurde, führte mit der Einführung des Strohs, des geschliffenen Holzstoffes, dann des Zellstoffes und anderer ebenfalls minderwertiger Grundstoffe der Papiermasse seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zu einer Verschlechterung der modernen Papiere, die den raschen Verfall dieser Papiere und damit die verminderte Lebensdauer der modernen Papiere bedingte.

Aus der Erkenntnis der Gefahren, die so die Verwendung rasch verfallender moderner Papiere für Bücher, die zu einer längeren Erhaltung bestimmt waren, mit sich brachte, entstanden dann in letzter Zeit Abwehrmaßregeln, die sich in bestimmten Vorschriften über Grundstoffe und Herstellungsweisen solcher modernen „Normalpapiere" verdichteten, die als Dauerpapiere in Gebrauch genommen werden sollten. Selbstverständlich kommen diese Vorschriften ebenso wie für den Buchdrucker auch für den Buchbinder in Betracht, der sie, wenn er für seine

Arbeit nur die besten Rohstoffe gebrauchen will, wohl zu beachten hat. (Für Deutschland haben die Untersuchungen und Vorschriften des Königlichen Materialprüfungsamtes [Bestimmungen über das von den preußischen Staatsbehörden zu verwendende Normalpapier vom 28. Januar 1904], insbesondere auch die hierhergehörigen Arbeiten von Professor Herzberg besondere Bedeutung. Die Bestimmungen teilen die Papiere nach der Stoffzusammensetzung in vier und nach der Festigkeit in sechs Klassen ein. Im Zusammenhange mit den Untersuchungen über die Lebensdauer des Papieres wurden von dem Königlichen Materialprüfungsamte solche über ein für die Erhaltung altersschwacher Papiere und Pergamente geeignetes Mittel angestellt, als deren Ergebnis Vorschriften über die Herstellung und Anwendung von Cellit gegeben wurden.)

Über Bezugspapiere bestimmen die Vorschriften, daß solche Papiere der Stoffklasse III und der Festigkeitsklasse 3 angehören müssen, daß bei ihnen Jutefasern im Höchstbetrage von 10% verwendet sein dürfen, daß sie für kleinere Bände mindestens 100 g pro qm, für größere mindestens 140 g wiegen müssen, und daß sie eine gleiche Glätte haben sollen. Einfarbige Bezugpapiere müssen durch und durch gefärbt sein, gestrichene Papiere auf ein durch und durch gefärbtes Grundpapier gestrichen sein, wobei die Farbe des Aufstriches der des Grundpapieres entsprechen soll. Das Papier muß mit lichtechten Farben gefärbt sein. Gemusterte bunte Bezugpapiere (wie Tunkpapiere, Sprengpapiere, Kleisterpapiere, Modeldruck- und Walzenpapiere, Steindruckpapiere) müssen auf durchgefärbtem Grundpapier von entsprechender Farbe gearbeitet sein. Sie müssen mit lichtechten Farben und ohne Anwendung schädlicher Säuren und Beizen hergestellt sein. Im Gebrauche dürfen sie nicht abfärben. Für Vorsatzpapiere fordern die Vorschriften weißes oder schwach getöntes, vollgeleimtes Papier der Stoffklasse III und der Festigkeitsklasse 3 im Gewicht von mindestens 100 g pro qm für kleinere Bände, von mindestens 140 g für größere Bände. Als Benennungen für diesen An-

forderungen entsprechende Bezug- und Vorsatzpapiere bestimmen die Vorschriften: Normal-Bezugpapier leicht, Normal-Bezugpapier schwer, Normal-Vorsatzpapier leicht, Normal-Vorsatzpapier schwer. Da die „Normalpapiere der Klassen I bis IVb" mit einem Wasserzeichen versehen sein müssen, welches die Firma des Fabrikanten und das Zeichen der Verwendungsklasse, der das Papier angehört, enthält, so ist die Nachprüfung der in der deutschen Buchbinderei verarbeiteten haltbaren Schreibpapiere ohne weiteres gegeben. (Die Normalien für Druckpapiere und Aktendeckel bestimmen allerdings keine Wasserzeichen, so daß für sie wie für andere Papiere eine Nachprüfung nötig wird, die freilich nicht ohne weiteres in der Werkstätte vorgenommen werden kann. Immerhin gibt es zahlreiche Reagentien, die den Holzschliffgehalt eines Papieres erkennen lassen, wie z. B. die Phloroglucin-Salzsäure [1 Teil konzentrierte Salzsäure und 1 Teil einer 2 prozentigen alkoholischen Phloroglucinlösung], die mit Papieren, die Holzschliff oder verholzte Fasern enthalten, Rotfärbung gibt.)

Aus der Herstellungsweise der modernen Maschinenpapiere ergibt sich eine Eigenschaft, die bei ihrer Verarbeitung in Bucheinbänden nicht außer acht gelassen werden kann. Während sich diese Papiere nach der einen Seite noch nachträglich verziehen, bleiben sie in der anderen, die erst bezeichnete schneidenden Richtung beinahe unverändert. Das ist schon beim Anschmieren der Makulaturblätter nicht ohne Bedeutung und für das Verkleben der Vorsetze eine häufige Fehlerquelle. „Ist das Papier nach der Längsrichtung, also in der Richtung des Walzenzuges der Papiermaschine zugeschnitten und läuft also auch der Bruch in dieser Richtung, so wird das Papier nach dem Anschmieren glatt liegen bleiben, sich nur wenig wellen, es wird sich leicht ankleben lassen. War es dagegen in entgegengesetzter Richtung genommen, so wird es viele kleine Falten haben, die um so unangenehmer sind, als das doppelt liegende Papier viel weniger nachgeben kann. Die angeschmierte Seite wellt sich, die nicht angeschmierte kann nicht

im gleichen Maße folgen. Die Folge ist, daß sich Quetschfalten bilden, die sich nicht mehr entfernen lassen" (P. Adam). Und wenn auch der Drucker das Papier quer zur Zugrichtung genommen hatte, so geht die Feuchtigkeit bei der hygroskopischen Natur des Papieres leicht aus den Vorsatzlagen in die Anfangs- und Schlußbogen über, die nun ebenfalls wellig werden und oft nicht mehr zu entfernende Falten werfen. Noch manche andere Einbandmängel werden durch die Außerachtlassung dieser Eigenart der modernen Maschinenpapiere bedingt: ganz angeschmierte Bogen, die beim Trocknen den Deckel nur in einer Richtung ziehen, verziehen ihn (weshalb besonders beim Zuschneiden von Fälzen die Papierrichtung keineswegs gleichgültig ist), Buntpapiere, die ein Muster mit bestimmter Richtung haben, lassen sich nicht glatt verarbeiten, wenn die Richtung des Musters der für die gute Bindearbeit notwendigen Papierrichtung entgegengesetzt ist, die sich leicht prüfen läßt, wenn die beiden Kanten des Papieres zwischen den zusammengekniffenen Nägeln von Daumen und Zeigefinger hindurchgezogen werden, wobei die eine Kante glatt bleibt und die andere wellig werdend so die Querstellung zum Walzenzuge der Papiermaschine anzeigt. (Ein noch genaueres, durch die Autorität von Prof. Herzberg verbürgtes Verfahren zur Bestimmung der Maschinenlaufrichtung bez. der Papierzugrichtung ist dieses: Aus dem zu untersuchenden Papier wird ein kreisförmiges Stück von etwa 10 cm Durchmesser ausgeschnitten, auf eine Wasserfläche gelegt, so daß nur die untere Seite mit Wasser in Berührung kommt, und nach einigen Minuten wieder abgenommen. Legt man die Papierscheibe nun mit der nassen Seite nach unten vorsichtig auf die flache Hand, so krümmen sich an zwei einander gegenüberliegenden Stellen die Ränder nach oben und sodann bogig nach innen. Die in ihrer Lage verharrende, einem Durchmesser der Papierscheibe entsprechende Stelle zeigt die Richtung des Maschinenlaufs.)

(70) Das geläufige Urteil, Handpapiere seien immer besser wie Maschinenpapiere, ist jedenfalls unrichtig: auch Hand-

papiere können schlecht sein und die besten Maschinenpapiere können manche, unter Umständen wertvolle Vorzüge vor den Handpapieren haben, die diese ihrer Herstellungsart wegen nie gewinnen können. Die Güte eines Papieres ist am letzten Ende immer durch seine Herstellungsstoffe bedingt, sind diese schlecht, eine rasche Selbstzerstörung des Papieres bewirkend (wie bei den Holzstoffpapieren), so kann das aus ihnen gewonnene Papier nicht gut sein.

In der Buchbinderkunst ist der Gebrauch der Handpapiere überall da gegeben, wo der Buchdrucker moderne Edelpapiere benutzte und der Buchbinder an den sichtbaren Einbandteilen, also besonders bei der Wahl eines dem Buchpapier an Struktur und Tönung gleichen Papieres für die Vorsatzlagen ihm folgen muß. Sodann da, wo er die artistischen Stoffreize der Edelpapiere auch seinerseits verwerten möchte, also besonders bei der Buntpapierherstellung, die es ihm gestattet, seine Papiere für Deckelüberzug und Vorsatz der Ausstattung des Einbandes entsprechend zu färben und zu mustern. Die Ursprungsbezeichnung der sogenannten Edelpapiere ist nicht immer richtig und ihren Wert verbürgend. Was der Franzose als papier de Chine, der Engländer als Indiapaper bezeichnen würde, kann die gleiche in Europa hergestellte Papierart sein. Und echtes japanisches Papier ist gelegentlich schlechter wie nachgemachtes. Es kommt eben immer neben der Herstellungsweise auf die zur Papierbereitung gebrauchten Stoffe an. Wird durch beides die Festigkeit und Haltbarkeit des Papieres verbürgt, so ist damit auch schon eine gewisse Qualitätshöhe des Papieres bezeichnet und man darf es als Edelpapier betrachten. Allerdings haben die meisten Handpapiere gewisse artistische Vorzüge vor den Maschinenpapieren, einen besonderen Stoffreiz, den die glatten Maschinenpapiere entbehren, so daß Maschinenpapiere (wie die „künstlichen“ Büttenpapiere) als Surrogate des Handpapieres in den Handel gebracht werden, ohne durch die Nachbildung der dem Handpapier eigentümlichen Mängel (wie des Büttenrandes) zum ebenbürtigen Ersatz des Handpapieres zu

werden. Am bekanntesten ist von den sogenannten holländischen Papieren (die heute in allen Ländern mit entwickeltem Buchgewerbe in den beiden Hauptarten des glatten [papier vélin] und des gerippten [papier vergé] hergestellt werden) das Van Gelder. Kleine Beschädigungen und Flecken lassen sich am leichtesten von diesen griffigen holländischen Papieren entfernen, während das glatte (see- und tropenfeste) teuerste Edelpapier, das japanische, ein Entfernen auch nur leichter Flecken, etwa durch Gummi, ohne Zerstörung seiner Oberfläche nicht erlaubt. Das chinesische Papier endlich darf, wenn es nicht makuliert werden soll, nur völlig ausgetrocknet verarbeitet werden, was für das Binden frisch gedruckter Bücher besonders zu beachten ist (22).

(71) Aus Papiermasse bestehende Blätter von beträchtlicher Stärke nennt man Pappe und pflegt die geformte Pappe (die durch unmittelbares Schöpfen dicker Bogen gewonnen wird) von der gegautschten Pappe (die durch Aufeinanderlegen mehrerer frisch geschöpfter Bogen, die dann durch Pressen vereint werden, entsteht) und von der geklebten Pappe (bei der mehrere Bogen durch Kleister oder Leim aufeinandergeklebt werden) zu unterscheiden. Ihre Hauptbedeutung für den abendländischen Bucheinband als der zur Deckelherstellung geeignetste Stoff hat die Pappe um das Jahr 1500 gewonnen und seitdem bewahrt. Schon die ägyptischen Buchbinder der ersten nachchristlichen Jahrhunderte hatten Papyruspappe statt Holz als Unterlage für die Lederdeckel ihrer Einbände gebraucht, die Araber später auch aus vielfach zusammengeklebten Papierblättern hergestellte Pappe. Die Verwendung von dünnen Pappdeckeln statt der schweren Holzdeckel war dann hin und wieder in Europa schon seit den achtziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts üblich, indessen damals auch im Oriente keineswegs allgemein. Bei den Bänden aus Neapel und Florenz jener Zeit, bei den Corvinen werden noch Buchenholzdeckel gebraucht. Und die sogenannten Ugelheimer Bände in Gotha, persische Arbeiten,

haben ebenfalls Holzdeckel. So geht die Einführung der Pappe für Buchdeckel ganz ans Ende des fünfzehnten Jahrhunderts „im großen auf die Aldusoffizin, im letzten Grunde auf den Orient zurück". Der moderne Begriff Pappe ist freilich so weit, daß man alles mögliche darunter verstehen kann: Zellulose von Holz, von Baumwolle, Leinen, Stroh, die Asbestfaser und vieles andere noch wird zu Pappe verarbeitet und mit den verschiedensten Bindemitteln gebunden. Deshalb bestimmen die Vorschriften für die für Bibliothekseinbände zu verarbeitenden Papparten, daß bei ihnen Stroh oder Holzschliff als Rohstoff ausgeschlossen sein muß, und daß nur beste, graue Pappe, frei von groben Verunreinigungen, gut ausgetrocknet und gut gewalzt verwendet werden soll. Für Rückeneinlagen, für die besonders dünne und feine Pappen (sogenannter Schrenz) in Betracht kommen, ist Normalaktendeckel oder Hanfschrenz zu nehmen.

(72) Für die Wahl eines Einbandüberzugsstoffes können noch andere Rücksichten als die auf die Gebrauchsgüte und Schönheit dieses Stoffes bestimmend sein: Eigenartige Leder und historische Gewebe finden ebenso gelegentliche Verwendung wie andere nicht von der Erkenntnis, daß auch der Einbandüberzug die Aufgaben des Einbandes, Schutz und Schmuck des Buches zu sein, mitzulösen habe, sondern von der Phantasie bestimmte Stoffe. Wer seine Freude daran hat, soviel wie möglich in einen Einband hineinzugeheimnissen, begnügt sich nicht mit symbolischen Farben und Verzierungen, er versucht auch für den Überzugsstoff selbst allerlei Anspielungen (so, indem ein Herr Fuchs seine Bücher in Fuchsleder, ein Baconfreund die Werke seines Favoritautors in Schweinsleder binden läßt). Die Beispiele für derartige Phantasieeinbände sind ungemein zahlreich: als eine Hauptgruppe wird man unter ihnen die aus Holz gefertigten Einbanddeckel hervorheben müssen, bei denen der Ursprung des Holzes für seine Wahl entscheidend war, sei es daß es mit historischen Ereignissen verbunden, sei es, daß es an historischer Stätte gewachsen war. Auch für den Masseneinband sind mehr oder minder glück-

liche Anwendungen des Phantasieeinbandes versucht worden. So hat man ein Werk über Java in Javaleinen, ein Kinderbuch in sonst für Kinderkleider verwendeten Stoff usw. gebunden: billige Anspielungen, die aber bei einem Masseneinbande mehr berechtigt erscheinen als bei einem Einzeleinbande.

(73) Schon die Buchrollen des Altertums wurden, um sie vor der Zerstörung durch Wurmfraß zu schützen, mit Zedernöl parfümiert, wobei also die Annehmlichkeit des Wohlgeruches mit der Nützlichkeit der Vorbeugemaßregel verbunden war. Das Parfümieren der Einbände als Selbstzweck ist dagegen in der Buchbinderei nur selten versucht worden. Besonders bei den Gewebebänden des fünfzehnten bis sechzehnten Jahrhunderts findet sich die Verwendung von wohlriechenden, im Einband verborgenen Gewürzen, die ihn wie ein zierliches Riechkissen geeigneter als ein für weibliche Hände bestimmtes Gebrauchsstück erscheinen lassen sollten, weshalb noch in neuester Zeit hin und wieder gerade die feinen Gewebebände, sogar die in Massen hergestellten zu ähnlichen Spielereien dienen mußten. Leder (und manche Papiere) werden mitunter besonders zum Schutz gegen atmosphärische Einflüsse mit Eiweiß überstrichen oder lackiert, zumal die Lackierung vieler alter italienischer und französischer Einbände als eine Erhalterin von deren Handvergoldung erscheint. Immerhin ist es zweifelhaft, ob das Lackieren ganzer Einbände oder nur einzelner Einbandteile nötig und nützlich ist, da es das Leder hart und brüchig machen kann. Jedenfalls kommt Spirituslack als Deck- und Überzugsmittel heute nicht mehr in Betracht, wenn er auch noch gelegentliche Verwendung als Glanzerzeuger auf geglättetem Leder finden mag. Als sein bester Ersatz wird der Dokumentenlack (Cellit) anzusehen sein, während der einige Jahre hindurch beliebte Zaponlack auf die dauernde Erhaltung des Leders mehr ungünstig als günstig einwirkt und wegen seiner schädlichen Nebenwirkungen am besten unbenutzt bleibt. Der braune Buchbinderlack (sogenannter Pariserlack) und der helle Etikettenlack (sogenannter Photogra-

phiefirnis), der mit reinem Weingeist zu verdünnen ist, sind die am häufigsten in den Werkstätten benützten Lackierungsmittel, über deren Einwirkungen auf das Leder allerdings genauere Untersuchungen noch fehlen. Ein zu dicker Lackauftrag bewirkt, daß der Lack schmiert oder klebt. Indessen kann auch bei mit Teerfarben gefärbten Ledern ein sonst richtiger Lackauftrag verschmieren, weil der Alkohol, in dem die Harze gelöst waren, auch die Lederfarben löst. Zum Lackieren, das immer in einem warmen trockenen Zimmer geschehen muß, damit der Lackauftrag nicht grau und milchig wird, ist am besten ein jeweilig nur einmal zu benutzendes wollenes Läppchen, das nicht fasert, zu verwenden und ein zweimaliges Lackieren der gleichen Stelle ebenso wie eine Unterbrechung der Arbeit zu vermeiden.

(74) Bei der Handvergoldung (77) wird das erwärmte kleine Eisen mit dem Ziermuster (Stempel, Rolle, Filete, Linie) über Blattgold auf einen Stoff (Leder, Pergament, Gewebe, Papier) so eingedrückt, daß das Gold mit dem Abdruck des Ziermusters fest haften bleibt, während sein Überschuß leicht entfernt werden kann. Dazu ist einmal die Verwendung echten Goldes in geeigneter Form nötig, sodann eine entsprechende Vorbehandlung des Stoffes, der den Abdruck aufnehmen und festhalten soll, damit das Gold haften bleibt, wie denn schon für den Blinddruck ein mehrmaliges sorgfältiges Überwaschen des Leders mit reinem Wasser nötig ist (die Aufsaugefähigkeit des Leders zeigt jeweilig, ob es sich für den Blinddruck eignet) und auch ein Anwachsen des Stempels vor dem Abdruck durch Aufdruck auf ein mit gelbem Wachs überzogenes Leder, um einen bräunlichen, glänzenden Abdruck zu erzielen.

Als Bindemittel bei der Handvergoldung wird heute allgemein leicht verdünntes Eiweiß angewendet, während früher die verschiedensten, oft recht seltsamen und als Werkstattsgeheimnis gehüteten Mittel dazu gebraucht wurden. Immerhin muß man genauer zwischen Grundier- und Bindemitteln unterscheiden, von denen die ersteren den Grund legen sollen für die eigentlichen, das Halten des Goldes vermittelnden Bindemittel, wo-

bei dann, je nach dem zu vergoldenden Stoffe auch recht verschiedene Grundiermittel geeignet erscheinen können. Da die Vergoldung ihren höchsten Glanz nur dann gewinnt, wenn beim Vergolden der Grund noch etwas feucht ist, pflegt man das Bindemittel durch einen Zusatz (am besten und gebräuchlichsten ist Essig) längere Zeit feucht zu erhalten. Verdünntes Eiweiß (das unverdünnt sehr rasch trocknend, spröde und brüchig werden, auch seine Klebkraft einbüßen, ja unsaubere Stellen verursachen und, übermäßig gebraucht, die Lederoberfläche angreifen würde) verbindet sich, wie eben hervorgehoben, nicht gleichmäßig mit allen Stoffen und es deckt z. B. auf Ziegenledern gut, während es auf matten Kalbledern deren Farbe leicht beeinträchtigt. Die hier gemachten Erfahrungen haben nun die Auswahl der Grundiermittel bestimmt, auf denen jeweilig das Eiweiß am besten steht. Bei vielen Ledern genügt ein einfaches Auswaschen, wozu oft Wasser ausreicht. Leder, die Eiweiß schwer aufnehmen, werden am besten mit Essig grundiert (und die Vorschriften für Bibliotheksbände bestimmen deshalb, daß Lederbände vor dem Vergolden nur mit reinem, verdünnten Essig zu waschen seien). Bei manchen Ledern allerdings, die das Eiweiß auch nach dem Auswaschen mit Wasser oder Essig nicht an der Oberfläche halten, wird man immerhin die Verwertung besonderer Beizen nicht vermeiden können und dann solche Beizen wählen müssen, die das Leder nicht angreifen und doch das allzurasche Austrocknen des Bindemittels verhüten. Dessen Eindringen in den Stoff verhüten und verstärken gleichzeitig die eigentlichen Grundiermittel, unter denen Kleisterwasser und Leimwasser (nach P. Adam) am empfehlenswertesten erscheinen. Auch eine am besten aus Tragant bereitete Schleimgrundierung kann unter Umständen vorteilhaft sein, während die trockenen, ohne Grund gebrauchten Bindemittel, die sogenannten Vergoldepulver, die allerdings bei gegen Feuchtigkeit empfindlichen Geweben unentbehrlich sind, sonst schon deshalb weniger geeignet erscheinen, weil die Vergoldung auf Pulver nicht den Glanz der Ver-

goldung auf Eiweißgrund erreichen kann. Daß auch in den Ausnahmefällen ihrer Anwendung die Prüfung der Zusammensetzung der Vergoldepulver nicht überflüssig ist, braucht kaum ausdrücklich hervorgehoben zu werden. Zum Auftragen des Goldes gebraucht man am besten Olivenöl, auch Vaseline. (Das leichte Einfetten mit reinem Olivenöl ist auch bei älteren, ausgetrockneten Fellen, bei denen ein Leimgrund nicht die gewünschten Wirkungen hat, ein gelegentliches Aushilfsmittel.) Bei der Schnittverzierung finden noch andere Grundiermittel, wie Alaun bei Farbschnitten, damit die Farbe besser haftet, Bolus bei Goldschnitten, damit der Schnitt sich besser glätten läßt und Feuer bekommt, in heißem Wasser gelöste Gelatine, damit poröses Papier besser den Goldschnitt trägt, und ähnliche Verwendung.

(75) Da sich Gold mit allen anderen Metallen zusammenschmelzen läßt und die dadurch erzielten Legierungen sich selbst bei verhältnismäßig geringem Gehalt an fremdem Metall durch größere Festigkeit, Härte, Widerstandsfähigkeit gegen Abnutzung zu ihrem Vorteil von dem reinen Golde unterscheiden, so wird das Gold nicht in reiner Form für Gebrauchszwecke verarbeitet, sondern immer mit einem Zusatz von anderem Metall (zumeist mit Kupfer, Silber oder mit einer Mischung dieser beiden Metalle). Für die Vergoldungen auf Holz, Metall, Leder usw. gebraucht man es in feinen Blättchen, als geschlagenes Feingold, sogenanntes Blattgold, das als Erzeugnis der Goldschlägerei seit dem frühen Altertum sowohl im Orient wie im Okzident in verschiedener Weise hergestellt wurde und in einer Anzahl von Farben in den Handel gelangt, von denen für die Zwecke der Buchbinder besonders die helleren in Betracht kommen. Neben dem echten Blattgold (das unechte Blattgold aus Tombak ist für Handvergoldungen selbstverständlich ausgeschlossen, findet aber für billigste Verzierungen maschinengefertigter Einbände Verwendung) wird noch Blattaluminium (nicht aber echtes Blattsilber oder Blattplatin) für die seltener geübte Handversilberung gebraucht, deren Verfahren sonst dem der Handvergoldung entspricht.

Die Einbandverzierung.

(76) Einfachheit ist schon an sich ein besonderer Stil und so wird man in Hinsicht auf den Einbandüberzug auch von einem eigenen Materialstil reden dürfen, wenn man den Einfluß von Stoff und Werkzeug auf den Charakter der Form betrachtet, ohne dabei die Zusammenpassung von Stoff und Schmuck zu beachten, die bei einem verzierten Einbande noch in Betracht kommt. Daß es im neunzehnten Jahrhundert keinen eigenen Einbandstil gegeben hat, daran ist auch das dieser Zeit mangelnde Bewußtsein der Notwendigkeit des Materialstils (im eben angedeuteten Sinne) schuld. Man hatte eben häufig ganz übersehen, daß neue Stoffe zumeist auch eine neue oder abgeänderte Verzierungsweise bedingen, daß man nicht von einem zufälligen Dekorationsmotiv, wie man es, zudem noch Ornament und Stil verwechselnd, bei einem historischen Einband fand, ausgehen dürfe, sondern von den ja auch für die Stoffwahl entscheidenden künstlerischen Zwecken und von der durch diesen Stoff bestimmten Verarbeitungsart ausgehen müsse. So wurde die sinnlose Übertragung der Muster kostbarer handverzierter alter Lederbände auf die Ausschmückung maschinengefertigter Leinenbände nicht als solche erkannt. Das fast völlig verloren gegangene Gefühl für Materialechtheit machte keine Unterschiede mehr zwischen echten und unechten Stoffen, begünstigte vielmehr die Materialfälschungen und -verfälschungen, die billigen Surrogate wie die Nachahmungen von Leder, Elfenbein, Metall durch Papier, die aus Sensationsbedürfnis entwerteten und verfärbten guten Stoffe. Materialqualitätssteigerungen suchte man durch Mate-

rialprotzerei zu erzwingen. Am Ende des Jahrhunderts lernte man dann unter dem Einfluß des Japonismus auch hier richtiger sehen, indem man beobachtete, wieviel eine (ihrerseits beinahe überfeinerte) Technik aus schönen Stoffen herausholen konnte und wie sehr gerade die edelsten Stoffe, in ihrer natürlichen Beschaffenheit erhalten, durch eine die Stoffqualität markierende Arbeit noch gewinnen konnten. Materialgefühl und Materialverschwendung, Materialgebrauch und Materialverbrauch sind etwas sehr Verschiedenes. Auch der Buchbinder muß die eigenste Schönheit der von ihm angewandten Stoffe kennen, die sich aus der Eigentümlichkeit eines jeden von ihnen und der Verschiedenheit seiner Bearbeitung ergeben. Ein jeder Stoff hat außer seinem praktischen Wert, der ihn für diesen oder jenen Zweck am geeignetsten erscheinen läßt, noch die Fähigkeit, eine sinnliche Wirkung zu erregen. Und diese seine Wirkung zu mildern oder zu verstärken ist die künstlerische Aufgabe, die der Buchbinder bei der Wahl und Verarbeitung der Stoffe durch ihre Belebung lösen muß.

(77) Von den vielen Arten des Einbandschmuckes gilt für den Buchbinder seit dem Bestehen einer Einbandkunst im eigentlichen Sinne der Handdruck als die Hauptdekorationstechnik. Beim Aufdrucken der Verzierungen, bei der Behandlung des Leders (und auch des Pergamentes) mit Einzelstempeln entsteht durch Eindrücken des heißen Eisens der Blinddruck (estampage à froid [richtiger à chaud], gaufrure; blind tooling). Zum Golddruck, zur Handvergoldung (dorure, gold tooling) wird die Stempelzeichnung mit Gold eingedruckt, ein Verfahren, bei dem nicht nur (Blatt-)Gold in verschiedenen Tönen verwendet werden kann, das vielmehr auch zum Silberdruck (mit Blattaluminium) (75) umzubilden ist. Ähnlich wie die Stempel werden auch die anderen für den Handdruck üblichen Werkzeuge zumeist sowohl zum Blinddruck wie zum Golddruck gebraucht. Wird neben dem Golddruck noch die Hinzufügung dünn geschärfter farbiger Lederausschnitte zur Verzierung der Einbanddecke verwertet, so bezeichnet man

diese Dekorationstechnik als Lederauflage (Mosaik). Die des öfteren mit ihr verwechselte Ledereinlage (Intarsia), bei der die Konturen nicht eingedruckt werden, ist dagegen immer eine selten geübte Buchbinderkunst gewesen, und auch die reichen Mosaikeinbände wurden und werden nicht allzu häufig ausgeführt, weil der hohe Preis solcher Einbandzimelien ihren Besitz nur wenigen Sammlern möglich macht. Manche andere Einbandschmucktechniken, die zumeist mit Rücksicht auf weniger gebrauchte Einbandbezugsstoffe angewendet und ausgebildet wurden, waren und sind nicht von allgemeiner Bedeutung für die Einbandkunst. Indessen haben sie gelegentlich das Entstehen örtlich und zeitlich engbegrenzter Einbanddekorations-Sonderstile begünstigt. Allein der monumentale Lederschnitt hat neben der zierlichen Handvergoldung, dem schweren Blinddruck, dessen Verbindung mit dem Golddruck aber auch leichtere Wirkungen erlaubt und der Lederauflage wie Ledereinlage, bei denen selbst heitere Dekorations- und Farbenstimmungen nicht ihren Charakter reicher Prachtentfaltung verwischen können, noch eine eigene, obschon sehr eingeschränkte Bedeutung.

(78) Die Verzierung der ganz mit Leder überzogenen Holzdeckel durch Handstempeldruck, der (wie die Lederritztechnik schon den alten Ägyptern bekannte, wenn auch erst im Mittelalter als Buchbinderkunst geübte) Blinddruck, ist für Europa zuerst im zwölften Jahrhundert in England nachweisbar und noch heute in mannigfachen Anwendungsarten das Hauptzierverfahren der Buchbinderkunst. Die Verwendung von kleinen Metallstempeln, in deren Fläche ein Muster im Spiegelbilde eingeschnitten ist, das, wenn das leicht angewärmte Eisen von geübter, kräftiger Hand auf die Lederdecke des Bucheinbandes gesetzt wird, hier in scharfem und unverwischbarem Abdruck hervortritt, gestattet, ähnlich wie beim Buchdruck die Zusammensetzung immer neuer Worte mit den gleichen Lettern geschieht, die Zusammenstellung immer neuer Einbandverzierungen mit den gleichen Stempeln. In der älteren

Zeit dieses Einbandverzierungsverfahrens waren die kleinen Stempel, abweichend von dem heutigen Gebrauche, so geschnitten, daß der Grund eingedruckt wurde und das eingeschnittene Muster erhaben hervortrat, sie suchten also auf bequemere Weise sich den Wirkungen mancher damals üblicher Lederrelieftechniken anzupassen. Auch hierin mag man eine Ähnlichkeit mit dem Verhalten der ersten Buchdrucker finden, die ihren frühesten Erzeugnissen aus allerlei Gründen gern den Schein der Handschrift gaben und den Anfang der zahlreichen Umbildungen sehen, die aus der Lederpressung durch eine primitivere manuelle Relieftechnik über den regelmäßigeren Handstempeldruck zur Plattenstempelprägung und zum Maschinenpreßdruck geführt haben.

(79) Neben dem Blinddruck ist seit der spätgotischen Zeit auch der Schwarzdruck gebraucht worden: man druckte die wahrscheinlich schon vor dem Einpressen eingeschwärzten Stempel, auch Buchstabenstempel einfach und zumeist nicht einmal mit allzu großer Umständlichkeit ab, wie die Spuren des Quetschens solcher Stempel beweisen, und dieses Drucken mit Schwärze besonders auf Pergament ist bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein beliebt gewesen. Gelegentlich scheint man in Anlehnung an die Herstellung von Buchhandschriften auch eine farbige Belebung der schwarzgedruckten Titelschriften versucht zu haben: man malte, wie J. Richenbach das tat, die blindgepreßten Initialen rot aus. (Wie denn überhaupt bei deutschen Einbänden des fünfzehnten Jahrhunderts, für die, soweit ich sehe, eine Stempelvergoldung nicht nachweisbar ist, der schwarz gemalte, gelegentlich schwarz gedruckte Titel das Übliche war. Ob die wenigen bekannten goldenen Titelschriften auf deutschen Einbänden des fünfzehnten Jahrhunderts nicht Nachvergoldungen sind, mag dahingestellt bleiben.) Im sechzehnten Jahrhundert wurden dann die schwarzen und farbigen Pigmente der Bandverschlingungen nicht durch Druck, sondern durch Bemalung aufgetragen, und die Wiederaufnahme der Einbandverzierung durch Farbenaufdruck er-

folgte erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts für einige neue versuchte Dekorationsmethoden der Einbandkünstler, so für den wirksamen farbigen Stempeldruck auf Pergamentbänden, insbesondere aber für die Ausschmückung maschinengefertigter Einbände.

(80) Der Heißvergoldung mit Blattgold sind bei der Verzierung von Bucheinbänden sowohl in der morgenländischen wie in der abendländischen Buchbinderei andere (kalte) Goldauftragungsverfahren vorangegangen, so das Ausmalen vorgedruckter Linien mit Muschelgold und wohl auch daß Einglätten von Goldauftrag. Indessen fehlen hier noch allzusehr genauere Nachweisungen und Untersuchungen, als das die Vorstufen der Heißvergoldung mit Blattgold in der morgenländischen und abendländischen Buchbinderkunst sich mit einiger Sicherheit bestimmen ließen. Die Vermutung, daß bestimmte Goldschmiedearbeiten sowohl für die Kunst des Blind- wie die des Golddruckens auf Leder die wichtigsten Anregungen gegeben haben können, läßt sich mit der Überlegung wohl begründen, daß diese alten Metallverzierungstechniken ohne weiteres sich bei solchen Stoffen anwenden lassen, die zwar weicher und dehnbarer wie dünne ebene Metallplatten sind, immerhin aber noch gleich diesen eine gewisse Härte dauernd bewahren. Insbesondere enthält die Technik der sogenannten Ziselierarbeit alles, was für die Anfänge des Blind- und Golddruckes von entscheidender Bedeutung geworden sein muß. Bei der Treibarbeit mit Punzen und Punzenhammer sollen auf einer Metallplatte Eindrücke hervorgebracht werden, die auf der entgegengesetzten Seite als Erhöhungen, im Relief hervortreten. Während nun für die Arbeit mit dem Punzen dieser eine der beabsichtigten Zeichnung genau entsprechende Form haben muß, genau an der richtigen Stelle angesetzt mit dem Punzenhammer angetrieben werden muß, ist für die freiere aber gröbere Hammerarbeit das Einritzen einer Vorzeichnung mit einer scharfen Spitze notwendig. Solches Einreißen von Zeichnungen auf Metallen und anderen harten Unterlagen

(das man allgemein Gravieren zu nennen pflegt) ist von den Frühzeiten menschlicher Kulturentwicklung an in den verschiedensten Verfahren ausgebildet worden und hat sich in der Zeit, in der der Gebrauch des Golddruckens auf Leder begonnen zu haben scheint, in den Ätz-, Schnitt-, Stichverfahren zur Herstellung von Druckplatten einerseits, in den Emailverfahren andererseits eine Reihe sehr subtiler Techniken ausgebildet. Daß die Ziselierarbeit mit dem Punzen ohne weiteres den Übergang zum Blinddruck andeutet, scheint einleuchtend: der Punzen brauchte ja nur auf der Oberfläche des Leders, nicht auf seiner Rückseite eingedrückt zu werden, die Punzenzeichnung, die nun nicht vertieft erscheinen sollte, mußte im entgegengesetzten Sinne geschnitten einen Hochdruck ergeben. Das Festhalten einer nur leicht in das Leder eingedrückten Zeichnung durch eine Ausfüllung ihrer Umrißlinien, wie es der Golddruck zeigt, kann dagegen nicht nur mit einem Verfahren versucht werden. Man kann die Vertiefungen der Zeichnungen mit Bronze oder Farbe überziehen, man kann sie aber auch mit Bronze oder Farbe ausfüllen. Das erstere Verfahren ist das weitaus einfachere und gestattet beim Anglätten des Auftrages durch einen Polierstein verhältnismäßig große Haltbarkeit, das andere ist schwieriger, weil eine feste Verbindung zwischen der Ausfüllung und dem Leder durch ein Trocken- oder Naßverfahren nicht zu erreichen ist.

Um Gold auf Leder dauernd festzuhalten, unter Erhaltung des Goldglanzes dauernd fetszuhalten, muß man es gewissermaßen einbrennen können, und das erlaubte erst die Heißvergoldung mit Blattgold. Ein solches Vergoldungsverfahren ist sicherlich orientalischen, wenn auch nicht allzu alten Ursprunges. Und es ist wenig wahrscheinlich, daß die Handvergoldung durch Nachahmung in Europa gewissermaßen noch einmal entdeckt worden ist. Die einmal für eine Werkstatt gewonnene Kunstfertigkeit aber wird von dieser als ihr Geheimnis gehütet sein (dessen Strenge gerade auch in Italien durch die Gesetze

mit Androhung schwerer Strafen geschützt wurde), so daß eine fast gleichmäßig an verschiedenen Orten einsetzende Anwendung des neuen Zierverfahrens jedenfalls nicht ohne weiteres auf den Zusammenhang der verschiedenen Werkstätten schließen läßt. Da die Verwendung islamischer Ziermuster zum Einbandschmucke älter ist wie ihre Ausführung in Handvergoldung, so scheint ihre Einführung in die abendländische Buchbinderkunst mehr in der Aneignung der Technik überhaupt, wie in der Übernahme eines fertig ausgebildeten Verfahrens bestanden zu haben.

Die Araber, bei denen sich die Entwicklung der Buchbinderei bis ins neunte und zehnte Jahrhundert zurückverfolgen läßt, kannten die Handvergoldung mit Blattgold und heißem Eisen im zwölften Jahrhundert jedenfalls noch nicht, da sie sonst durch die Kreuzzüge wohl auch in Europa bekannt geworden wäre, und bei den damals schon vorhandenen Wechselwirkungen zwischen abendländischer und morgenländischer Buchbinderkunst (144) sich Spuren solcher Handvergoldungsverfahren finden müßten. Die alte arabische spärliche Goldverzierung auf Einbänden ist Handbemalung, nicht Handvergoldung. Bei dem Bemalen des Blinddruckmusters mit flüssigem Gold, dem Ziehen der feinen Goldlinien mit der Ziehfeder konnte sich aus der Kalttechnik allmählich so eine Warmtechnik entwickeln, daß man das ausgemalte Muster noch einmal warm nachdruckte, die Linie mit Rolle oder Streicheisen heiß nacharbeitete, also gewissermaßen ziselierte. Jedoch finden sich noch auf manchen Bänden des fünfzehnten Jahrhunderts kleine aufgelegte mit flüssigem Golde bemalte Lederplättchen, und auch die ältesten Maiolibände sind noch mit Naßvergoldung (d. h. durch Drucken des auf feuchtes Leder aufgeriebenen Blattgoldes, Abwaschen des Überschusses und Trockenreiben) ausgeführt, nicht mit hochglänzender Heißvergoldung (durch Punzenschlag oder Stempeldruck eingedrücktes Blattgold). (Da zwischen dem Fall von Konstantinopel — 1453 — und den ersten bekannten hand-

vergoldeten italienischen Einbänden ungefähr 25 Jahre liegen, so wird man die Einführung der Handvergoldung in Italien nicht über Byzanz, sondern eher über die Levante oder über Spanien vermuten müssen. Der Einfluß der griechischen Buchbinder nach dem Fall von Byzanz ist freilich noch wenig geklärt und jedenfalls haben ihre Bände [Balkanbände], die der Technik nach wie eine Zwischenstufe zwischen abendländischen und morgenländischen Einbänden erscheinen, keine Handvergoldung, sondern nur Preßvergoldung und Blindstempeldruck.) Vielleicht, daß die besonders in Persien hochentwickelte Technik der mittelalterlichen islamischen Lüstermalerei, das Bemalen mit metallschimmernden, Gold- und Silbersalze enthaltenden Farben, daß die Goldlackierung des Leders, insbesondere der Tapeten (mit einem dünnflüssigen, mit hartem Harze versetzten, lange flüssig bleibenden Firnis vor der Blattgoldauflage und das Überziehen dieser mit einem dünnen Lacküberzuge) diejenigen Verfahren hat finden lassen, die die Heißvergoldung auf Leder möglich machten, für die ja das Leder so vorgerichtet sein mußte, daß das warmeingedrückte Blattgold im Musterabdruck haften blieb. Jedenfalls lassen sich für die Erfindung der Handvergoldung wie für die des Buchdruckes verschiedene Ausgänge ihrer eigentlichen technischen Entwicklung annehmen, und wie der Buchdruck nicht mit einem Male und von einem einzigen „erfunden" ist, so wird auch die Erfindung der Handvergoldung nicht auf eine einzige Quelle zurückzuführen sein. Wir kennen freilich nicht den Namen des Mannes, der, wie Gutenberg alle Elemente des Buchdrucks in ihrer Bedeutung richtig erkannt und alle Schwierigkeiten der technischen Lösung eines theoretisch schon lange gelösten Problems siegreich überwunden hat, alle technischen Schwierigkeiten der Handvergoldung zuerst besiegte. Und wir werden wohl auch nie den Namen dieses Mannes (der denn doch ein weit geringerer Gegenstand der Heroenverehrung als Gutenberg ist) erfahren. Aber wir wissen, daß die Handvergoldung früher im Morgenlande wie im Abend-

lande geübt ist, daß sie ihre europäische Anwendung und Ausbildung zuerst in Italien in den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts erfahren hat, und wir können deshalb Italien als das Ursprungsland der neuern Einbandkunst betrachten, deren, wenn vielleicht auch nur geschäftliche Vorkämpferin, die Aldusoffizin gewesen ist.

Gerade bei den mit Handvergoldung verzierten Aldinen (um das meistgenannte Beispiel anzuführen) wird nach und nach eine technische Weiterbildung deutlich: Die Sicherheit der Ausführung gewinnt (woraus man schließen könnte, daß, wenn islamische und griechische Buchbinder zuerst in Italien als Handvergolder tätig waren, der Einfluß verwandter in Italien zu hoher Blüte gebrachter Kunsttechniken sie gefördert hat). Und die Stempelmuster gleichen sich den Druckverzierungen an (oder umgekehrt). Jedenfalls aber ist die Handvergoldung gerade der venetianischen Bände von Anfang an eine gegenüber der islamischen so deutlich ausgesprochen originale, daß ein Überwiegen des islamischen, das doch sicherlich bei einer nur auf islamischer Tradition beruhenden Kunstübung anzunehmen wäre, wenigstens zunächst in einem viel größeren Maße hätte deutlich werden müssen.

(81) Die Stiftvergoldung, bei der über einer grundierten, mit Gold aufgetragenen Fläche, die Musterzeichnung auf dünnem Papier befestigt und mit einem heißen Messingstifte nachgezogen wird, ist als Verzierungstechnik ziemlich alt, sie läßt sich (nach P. Adam) schon in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sicher nachweisen, dürfte aber bereits im fünfzehnten Jahrhundert auch in Italien geübt und orientalischen Ursprunges sein. In ihrer Wirkung unterscheidet sie sich aber schon darin von der Handvergoldung, daß sie einen gleichmäßigen, sicheren Glanz des Goldes, sein „Stehen“ nicht gewinnen läßt. Denn der Stift folgt immer etwas der Ledernarbung (nur Leder ist für Stiftvergoldung geeignet), während die Werkzeuge des Handdruckes von dieser unabhängig arbeiten können. Damit ist dann auch die Verwendungsmög-

lichkeit der Stiftvergoldung als ein der Handvergoldung nachstehendes Zierverfahren bezeichnet: sie kann in geschickter und richtiger Anwendung als gelegentliches Aushilfsmittel dienen, um die Konturen einer Lederauflagearbeit zu ziehen, bei Bogendrucken, für die die eine oder die andere Linie sich nicht in Handvergoldung ausführen läßt, und in ähnlichen Fällen.

(82) Die Ziermuster der Stempel für den Blinddruck und für die Handvergoldung bedingen insofern einen Unterschied, als für den Blinddruck nicht alle Stempel geeignet erscheinen: solche mit engen, feinen Gravierungen und mit abgeschlossenem Kontur sind nicht zu gebrauchen, einfache, kräftige Formen des Ziermusters dagegen gestatten die besten Wirkungen des Blinddrucks, während umgekehrt die besten Wirkungen der Handvergoldung gerade in der Feinheit der verwendeten Ziermuster begründet sind. Das zeigt auch deutlich die Ausbildung, die die Werkzeuge der Handdruckzierverfahren seit der Einführung der Handvergoldung gefunden haben. Die breiteren und reicheren Mustergravierungen für die Verzierungswerkzeuge zur Handvergoldung sind in den Werkstätten der italienischen und französischen Renaissancebuchbinder zuerst gebraucht, nicht aber aus der islamischen die filigranartigen Muster bevorzugenden Buchbinderei übernommen worden. Das jedenfalls älteste dieser neuen Werkzeuge, die Rolle, die mit einer Umdrehung einen Zierstreifen druckt (eine einfache Linie oder ein ausgeführteres Ziermuster, wie es, wenn auch noch winzig schon die islamischen Buchbinder benutzten) und die ersten für die Handvergoldung benutzten Stempel waren nur klein und zeigten demgemäß nur ein einfaches Ziermuster. Erst allmählich, nachdem man eine sichere Beherrschung der Handvergoldung erreicht hatte, vergrößerte man die Druckflächen und damit auch die Druckwerkzeuge.

Die Verwendung der Voll- und Leerstempel zur Einbandverzierung ist aus dem italienischen Werkstattsbrauch in den französischen übernommen worden. Die eigenartige Wandlung der levantinisch-italienischen Handvergoldung zur fran-

zösischen zeigt sich sehr deutlich in der allmählichen Aufhellung dieser kleinen Eisen. Die Vollstempel mit der massiven Oberfläche, die der ausgeführten Dekoration den Eindruck der Schwere geben, der sich nur durch die vollendete Leichtigkeit ihrer Zeichnung ausgleichen läßt, werden in den vierziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts durch die fers azurés, die Stempel mit liniendurchzogener Oberfläche, ersetzt (als deren eigentlichen Urheber Th. Gottlieb Holbein d. J. vermuten möchte, und die Azurstempel genannt werden, weil die Farbe blau heraldisch so dargestellt wird). Später folgen ihnen die Leerstempel mit den leichten Umrißlinien, diesen endlich die Punktstempelchen, die fers pointillés, die man nun zu selbständigen Verzierungen nutzt und nicht mehr (wie nach Veneto-Lyoneser Art), um die Zwischenfelder des Bandwerks mit Goldpunkten zu besäen. Neben Rolle und Stempel blieb das jeher von den abendländischen Buchbindern benutzte Zierwerkzeug, das Streicheisen, das besonders beim Blinddruck nützlich ist, zum Ziehen gerader Linien in Gebrauch. Im siebzehnten Jahrhundert wurde die allmählich im Orient entstandene und vielleicht auch selbständig in Frankreich von Pierre Gaillard erfundene Filete eingeführt. Mit diesem Dekorationswerkzeuge, mit der das Muster nicht wie mit der Buchbinderrolle abgewickelt und wiederum auch nicht wie mit den Stempeln einzeln aufgetragen, sondern fortlaufend abgedruckt wird (so daß man mit P. Adam die Filete als einen großen Stempel bezeichnen könnte, der aber abweichend von den eigentlichen Stempeln eine Reihe gleicher Muster nebeneinander setzt), war für die Buchbinderkunst ein neues Hilfsmittel gewonnen. Es entsprach dem Zuge der Verfeinerung, der schon in der französischen Einbandkunst des sechzehnten Jahrhunderts gegenüber der kraftvollen Schlichtheit der schönsten Grolierbände sogar bei anderen Grolierbänden sich deutlich bemerkbar gemacht hatte und der bis zur kraftlosen Verkünsteling führen sollte. Mit der Filete ließen sich auch die Einbandrücken in der gleichen Art verzieren wie die Einband-

deckel, die mit feinen Goldnetzen überzogen wurden, als die punktierten Stempel, deren Muster ganz aus kleinen dicht nebeneinanderstehenden Punkten zusammengesetzt ist, die Favoritstempel der Einbandkünstler geworden waren. (Später kamen dann noch als heute unentbehrliche Werkzeuge des Handvergolders die sogenannten Bogensätze auf, die in ihrer modernen Ausbildung zu den Hauptwerkzeugen des Handvergolders geworden sind, so daß er außer einem Bogensatz und den Stempeln nur ganz wenige Fileten und Rollen braucht. (Die besonders bei den englischen Buchbindern beliebte sogenannte Pfennigrolle zum Abrollen großer Kurvenlinien hat [nach P. Kersten] den Nachteil, das aufgetragene Blattgold, wenn auch kaum merklich, zu verschieben und damit den Glanz des Goldes zu beeinträchtigen, was in diesem Zusammenhange nicht unerwähnt bleiben darf, weil ihr Ersatz durch senkrecht druckende flache Bogensatzlinien den Mangel vermeiden läßt und das Gold zum Stehen bringt.)

(83) Die Zuweisung bestimmter Stempelmuster und -anwendungen an bestimmte Namen diente immer mehr der Bezeichnung eines Einbandstiles wie des Zusammenhanges zwischen Urheber und Erzeugnis, war mehr auf allgemeine Orientierung wie auf besondere Genauigkeit gerichtet (wenn man z. B. von Eve-Lorbeerranken, von Fanfarenschnecken sprach) und verwechselte meist Einbandornamentik mit Einbandstil. In einer Zeit, in der die Einbandkunst in der Nachahmung historischer Einbände bestand, mußte man notwendigerweise eine Einteilung des „genre" der berühmtesten alten Meister und Meisterstücke versuchen. So suchte man denn Kennzeichen, die vielen der historischen Einbände gemeinsam zu sein schienen, heraus, ohne immer genau zu erkennen, daß solche Kennzeichen vielleicht nur für eine bestimmte Gruppe der mit dem Sammelnamen bezeichneten Einbandmuster zutrafen. Diese ge-(oder er-)fundenen Einbandstile sind allmählich als klassische Hauptstile selbständige Bestandteile der Buchbindersprache geworden. Aldus-, Maioli-, Grolier-, Le Gas-

con-, Eve-, Derome-, Roger Payne-Motive erscheinen für die „historischen" Reliures aux petits fers als Stil bestimmend, wobei es dann fast immer gleichgültig bleibt, ob es sich um fers à froid oder à l'or handelt. Erst die Bestrebungen der neuenglischen Buchbinderkunst haben die Einbandkunst von der Starrheit weniger konventioneller Stempelmuster befreit und die Schöpfung zahlreicher neuer Stempelmuster veranlaßt.

Von den benannten Stempeln, wie z. B. den fers (dits) à l'éventail (Fächermuster, besonders in den Deckelecken), à l'oiseau (Vogelmuster, das zuerst bei Deromebänden erscheint) usw. hat man späterhin die Benennung ganz bestimmter Ziermuster, insbesondere der Rückenvergoldung abgeleitet, und so von einer dentelle à l'éventail, à l'oiseau, von einem dos à la lyre, dos à la grotesque, genre Padeloup usw. geredet. Auch die Art der Vergoldung nach den Hauptmustern der gebrauchten Zierwerkzeuge pflegt man gern in ähnlich allgemeiner Weise zu bezeichnen und spricht so von einer dorure au pointillé, aux fers azurés usw. Alle diese willkürlichen Bezeichnungen aufzuzählen und zu erklären erübrigt sich aber schon deshalb, weil auch die genaueste Beschreibung einer Einbandverzierung nicht ihre Anschauung vermitteln kann, geschweige denn so allgemeine Angaben wie Vergoldung mit Punktstempeln, mit Azurstempeln usw. hier ausreichen.

(84) Je mannigfaltiger die Stempelmuster der Renaissancebuchbinder wurden, desto verschiedenartigste Verbindungen der einzelnen Zierformen zu immer neuen Einbanddekorationen gestatteten sie. Hier gab es allerdings eine Grenze: man konnte den Handdruckstempel nur so groß machen, daß er noch sicher von der Hand des Buchbinders regiert werden konnte, und mußte also bei zu großen Stempeln den Handdruck durch den Pressendruck ersetzen. Schon die islamitischen Buchbinder hatten im weitesten Umfange von wohl meist tiefgravierten Prägestempeln Gebrauch gemacht, die häufig nur die eine Hälfte des Musters darstellten, so daß dieses aus einem doppelten Abdruck zusammengesetzt werden mußte.

Und in der abendländischen Einbandkunst führten nicht nur technische, sondern noch mehr ökonomische Gründe von der Mitanwendung des Prägestempels neben dem Handdruckstempel zu einer Entwicklung, die die Verzierung der Einbände durch einmaligen oder doch gegenüber dem Handdruck erheblich abgekürzten Aufdruck der ganzen Einbanddekoration erstrebte. Des Masseneinbandes wegen suchte man die mühsame Kleinarbeit mit den einzelnen Stempeln durch bequemere, vergröberte Verfahren zu verbilligen. Man schnitt dazu größere Verzierungsstücke in Metallplatten und drückte diese roheren Ziermuster mit der Handpresse in das Leder ein. Solche Plattenstempel, wie sie in den germanischen Ländern besonders seit der Ausbreitung des Buchdrucks aufgekommen waren, entbehrten schon damals nicht eines gewissen gesetzlichen Musterschutzes, und waren wie die Erzeugnisse der Schriftgießereien, die Holzschnittstöcke und Kupferstichplatten Handelsartikel mit eigenem Marktwert, zumal ja die niederländischen und deutschen Prägeplatten und Rollenverzierungen der Renaissance oft sehr wertvolle Leistungen der Graveure waren. So wurden die größeren Werkzeuge für eine gröbere Einbandverzierung, deren höherer Preis auch eine größere ökonomische Ausnutzungsmöglichkeit zulassen mußte, bald zu Werkzeugen für besondere Zierverfahren, für solche nämlich, die bei billigen Masseneinbänden gebraucht werden mußten, und ihre Anwendung wurde nach und neben den Werkzeugen für den Handdruck ausgebildet. Und damit zeigte sich in der neueren Einbandkunst fast seit ihren Anfängen ein Parallelismus der Einbandverzierungsarten: der feine, vorbildliche Schmuck des Einzeleinbandes wird immer rasch durch die gröberen Verfahren für den Masseneinband nachgeahmt. (Womit dann auch gesagt ist, daß die Geschichte der neueren Einbandkunst zunächst die Geschichte des Einzeleinbandes ist.)

(85) Die Frage des Leonardo da Vinci: Können Schönheit und Nützlichkeit nicht vereinigt leben, wie sie in Bauwerken und im Körper des Menschen verbunden wohnen? will

das moderne zur Werkkunst gewordene Kunstgewerbe mit dem Ausgleich von Zweck und Form lösen, in einer Art, die Plato und mit größter Klarheit Schopenhauer in seinen Darlegungen über das Objekt der Kunst, als das Prinzip der vernunftgemäßen Schönheit, erkannt haben. Die organische Entstehung, daß etwas nicht gebaut, sondern gewachsen ist, bedingt seine Schönheit, weil es seiner Natur und seinen natürlichen Gesetzen gemäß geschaffen worden ist, weil es sich vernunftgemäß entwickelt hat, indem es nach der seinem Endzweck entsprechenden Form und dem dieser angemessenen Aussehen suchte. Die unbedingte Anpassung der Form an ihren Endzweck ist die Grundbedingung der Schönheit aller Dinge, deren Existenz von der Erfüllung ihres Zweckes bedingt ist.

So werden Buchform und Handhabung des Buches auch von bestimmendem Einfluß auf die Einbandverzierung, weil sie die Gebrauchsform des Einbandes bestimmen. Ein Buch soll man dauernd im Gebrauch haben, es herumlegen und herumschieben können. Dazu gehört (eine richtige Handhabung des Buches vorausgesetzt) die besondere Vorsorge des Buchbinders, die sich nicht darauf beschränken darf, beim Binden selbst alles das zu beachten, was jeweilig dem Buche eine lange Lebensdauer sichert, sondern auch bei der Einbandverzierung Rücksicht darauf nehmen muß, daß der Einband haltbar im engsten Sinne dieses Wortes bleibe, daß er möglichst keine hohen Stellen und Wölbungen habe, flach aufliege, wiederum aber auch nicht aalglatt, sondern griffig sei, sich mit bequemer Festigkeit in die Hand des Buchlesers passe, ohne ihr weh zu tun, kurz, daß die gute Gebrauchsform des Einbandes nicht durch seine Verzierung beeinträchtigt werde.

(86) Schon in der Übergangszeit des fünfzehnten Jahrhunderts, die aus dem Buch als Einzelding ein Massenprodukt werden ließ, in der die einfacher werdenden Einbandformen sich dieser Wandelung anzupassen begannen, als der kantige

Bretterdeckel mit kräftigem Leder bezogen und das Ganze mit starkwulstigen Bünden zusammengezogen, mit Beschlagstücken geschützt, mit Schienen zusammengehalten wurde, diente der sparsame Einbandschmuck dazu, jene durch bloße Einbandkonstruktion gegebenen Formen zu begleiten und zu betonen, den Charakter des Stoffes zu erklären. Wenn die Einbandverzierung nicht appliziert, nicht isoliert, nicht lediglich um ihrer selbst willen vorhanden, sondern als Abschluß und Vollendung der eigentlichen Bindearbeit erscheinen soll, so darf man niemals die geschichtliche und die organische Entwicklung der einzelnen Bucheinbandzierformen und Zierweisen außer acht lassen. Die für die Gebrauchsform des Einbandes notwendigen Außen- und Innenseiten müssen in die dekorative Ornamentik so einbezogen sein, daß diese nach Möglichkeit den Zweck, dem sie dienen sollen, augensichtlich macht oder doch wenigstens nicht dem Einbandmechanismus widerspricht. Die strukturellen Relationen der Einbanddekoration müssen, sei es durch eine dekorative Erweiterung und Verstärkung der Einbandkonstruktion, sei es durch keine dekorative Zerstörung der tektonischen Elemente der Buch- und Einbandform gewahrt bleiben; das lehrt die Geschichte der Einbandkunst, die in ihren besten Zeiten immer die Wechselwirkungen der technischen Notwendigkeiten des Einbandes mit seiner dekorativen Ornamentik zeigt.

Daß der innere Organismus sich in der äußeren Erscheinung ausprägen müsse, daß die Dekoration die Konstruktion veranschaulichen solle, ist eine Forderung, die auf diese zurückführt, daß ästhetische Vollkommenheit eines Gebrauchsgegenstandes immer seine technische Vollkommenheit voraussetzt. Eine Forderung, die keineswegs so zu verstehen ist, daß die Einbandverzierung eine dekorative Paraphrase aller technischen Einzelheiten der Einbandherstellung sein soll, die aber immer so erfüllt werden müßte, daß die Ergebnisse der Bindearbeit nicht dadurch gemindert erscheinen, daß sichtbare oder beim Gebrauch sich bemerkbar machende Einbandteile durch die Einbandver-

zierung in der Erfüllung der ihnen im Einbandmechanismus zukommenden Leistungen wenn auch nur scheinbar gehindert werden. Ein Gebrauchsgegenstand, dessen Benutzung besondere Stärke einzelner seiner Teile zur Voraussetzung hat, wird immer für seine ästhetische Einschätzung verlieren, wenn gerade diese Teile durch die Verzierung fragiler erscheinen, als sie in Wirklichkeit sind. Das ist eine Erkenntnis, die für die meistbenutzten Gebrauchsgegenstände schon ganz allgemein geworden ist (wie es denn z. B. niemanden einfallen wird, Stuhl- oder Tischbeine durch dekorative Einschnitte als angebrochen zu zeigen), die aber für sehr viele andere Gebrauchsgegenstände trotzdem noch allzuoft ganz unbeachtet bleibt.

Der Einband als ein Gebrauchstück, das griffig sein muß, damit die bequeme Handhabung des Buches gegeben ist, darf keine Verzierung zeigen, die nicht ebenfalls griffig ist. Wenn die Dekoration den Anschein erweckt, als ob sie die Hand des Buchergreifenden beschmutzen oder verletzen könnte, so ist sie als Einbanddekoration ebenso mißlungen wie dann, wenn sie als eine Hemmung irgendeines Einbandmechanismus erscheint. Eine dekorative Verklammerung der Einbandgelenke, eine Falzversteifung statt einer Falzverstärkung durch die Verzierung muß ein ähnliches ästhetisches Unbehagen erwecken wie eine ungriffige Dekoration. Wenn die Deckel gerade da, wo sie sich am leichtesten bewegen müssen, an den Fälzen, breit überladende Verzierungen beschweren, so müssen diese nicht den Eindruck einer Falzbefestigung, sondern einer Falzbelastung hervorrufen, ein Beispiel, das deutlicher als manches andere zeigt, wie der den Einband als eine Gebrauchsform verzierende sich stetig auch die Benutzung dieser Gebrauchsform vergegenwärtigen muß. Bei den vom Rücken nach den Deckeln übergehenden Verzierungsweisen, wie sie besonders bei Einbänden mit glatten Rücken und der Auffassung der Einbanddecke als eine ungeteilte Fläche gegeben sind, sollte deshalb die Verzierung niemals ohne weiteres über die Fälze hinweggeführt werden. Die Einbandgelenke müssen als solche

auch in einer reichen Ornamentik wenigstens soweit erhalten bleiben, daß rechts und links am Falz vorbei je eine Linie lang gedruckt wird, die dann der Dekoration einzufügen ist.

(87) Für die immer einfacher und klarer gewordene Form des modernen Buches ist die Aufgabe, in der Dekoration des Einbandes seine strukturellen Relationen festzuhalten, keineswegs schwierig. Die Grundform unserer Bücher ist ja im allgemeinen feststehend, ja schon im besonderen bestimmt, da neben den hohen Formaten die Querformate oder die an Stelle der Rechteckform gebrauchte Quadratform nur gelegentliche Verwendung finden. Der Einbandkünstler muß also immer die Dekoration zweier, durch eine dritte verbundener, rechtwinkliger Flächen durchführen. Wenn er den Vorder- und Hinterdeckel sowie den Rücken eines Einbandes mit einer symmetrischen Verzierung schmücken will, so kann er diese drei Flächen als eine einzige zusammenhängende Fläche, die Einbanddecke als Ganzes betrachten, er kann aber auch mit Rücksicht auf die dreifache Gliederung eine andere konstruktive Einteilung versuchen. In keinem Falle aber darf er die einheitliche Durchführung der einmal bestimmten Verzierung durch die dekorative Vernachlässigung der inneren Deckelseiten (Innenkanten, Spiegel, Vorsatz) und anderer scheinbarer Nebenteile (Stehkanten, Kapital, Schnitt) gefährden.

Das Einbandgerechte einer Einbandverzierung beruht darauf, daß sie zur eigentlichen Bindearbeit in natürlichen notwendigen Verhältnissen steht. Eine dekorative Deckelteilung muß sich aus dem Gerüste des Bundes entwickeln, und daraus ergibt sich dann als selbstverständlich die dekorative Rückenverstärkung gegenüber den Deckeln. Vom kräftigen Buchrücken ausgehend, umklammern die Bünde die einzelnen Buchlagen und tragen die Buchdecke; eine Einbandzeichnung, die das übersieht oder den Einbandrücken gar nicht beachtet, muß deshalb unbefriedigt lassen, weil dem Einbandmechanismus durch eine Verzierung, die ihn anders zeichnet, als er technisch möglich ist, widersprochen wird, wobei sich der

verzierende Buchbinder in einen Gegensatz zum bindenden bringt, einen Teil seiner Arbeit als unvollkommen erklärt.

(88) Auf die Raumteilung des Einbanddecke mußte die Wandlung der Buchform von den großen zu den kleinen Formaten einen bestimmenden Einfluß üben: was auf kleiner Fläche zierlich aussieht, erscheint auf großer dürftig und unzureichend, was der großen Fläche angemessen sein kann, wirkt bei der kleinen plump und roh. Auch der Wechsel der Technik in der Einbandherstellung (wie das Fortfallen der Verschnürungsfurchen) und die Anwendung anderer Verzierungswerkzeuge (der Ersatz der Streicheisen und Rollen durch die Vermehrung der Stempel und die Einführung der Bogenliniensätze) sind hier von mitbestimmender Bedeutung gewesen, vor allem aber die nicht genug hervorzuhebende Erkenntnis, daß die äußere Erscheinung eines jeden kunstgewerblichen Gegenstandes die notwendige Folge seiner Entstehung mit Rücksicht auf seinen Gebrauchszweck sein müsse. Gerade aus dieser Anschauung heraus ist die Ansicht zur herrschenden geworden, die in der Einbanddecke zwar eine einheitliche Fläche, jedoch keine etwa teppichgleiche Fläche sehen möchte, keinen nur lose um den Buchblock gelegten Umschlag, keine Einbanddecke, die noch nicht Einbanddecke ist.

Die Felderung der dreifach geteilten oder der ungeteilten Deckenfläche gestattet zahllose Teilungen und Verbindungen für die Flächengliederung. Durch die Auflösung einer symmetrischen Felderung, durch das Hervortreten und die Vergrößerung einzelner Felder, das Fortlassen anderer ergeben sich immer wieder neue Raumverteilungen, neue Füllungen, bei denen an die Stelle der Ecken Rundungen treten, Quadrat und Rechteck durch Kreis und Oval ersetzt werden können. Das Einbandmuster, das Eckenstücke um ein Mittelstück anordnet oder, die Eckenstücke zusammenziehend, dekorative Deckelrahmen bildet, kann, wie bei den Spitzenbänden des achtzehnten Jahrhunderts, zufällige Ornamentik sein oder aber, wie bei vielen modernen Einbänden, wohlverstandene dekorative

Tektonik, wenn nicht isolierte Zierrahmen auf den Deckelflächen angebracht, sondern die Deckenumrahmung aus dem Einbandgerüst herausgehoben wird und das Rahmenwerk der Deckel, durch den Rücken zusammengehalten, wie selbstverständlich als Triptychon erscheint. Die regelmäßige dekorative Deckelfelderung erscheint leicht als eintönig, langweilig. Je reicher aber die zur Belebung des Musters bei den Deckenfelderungen versuchten Auffüllungen und Aussparungen sind, desto mehr verschwindet natürlich die Anschaulichkeit der tektonischen Grundlage dieser Verzierungsweise.

Und desto schwieriger wird die Lösung eines anderen Problems, das seinen Ursprung ebenfalls in der Konstruktion des Einbandes hat: die dekorative Belastung des Rückens und der Deckel muß ins Gleichgewicht gebracht sein, damit eine unruhige Wirkung vermieden ist, die immer dann entsteht, wenn ein Einbanddeckel dekorativ schwerer erscheint als der andere, oder wenn die Rückendekoration im Verhältnis zur Deckendekoration zu schwach ist. Man kann das besonders leicht bei denjenigen Einbandverzierungen beobachten, die ein Zierstück in der Deckelmitte anbringen. Ist es nur auf dem Vorderdeckel vorhanden, so entsteht immer der Eindruck des Unfertigen, man vermißt das Gegenstück auf dem hinteren Einbanddeckel, und der Buchbinder, der nur den Vorderdeckel mit einem Zierstück ausstatten will, wird dieses dann entweder aus der Deckelmitte in das oberste Deckeldrittel rücken (wo es dann ähnlich wie der Rückentitel wirkt als eine besondere Kennzeichnung des Buches, die als solche vom Einbande selbst losgelöster mehr mit dem Überzuge der Decke verbunden werden kann), oder er wird das Einzelzierstück auf dem Vorderdeckel in einen Rahmen spannen, der die ganze Deckenfläche umfaßt. Daß dabei, bewußt oder unbewußt, überall die Verhältnisse des goldenen Schnittes die Entscheidung bestimmen, kommt ja nicht nur für die Einbandkunst in Betracht. Fehlt das Mittelstück gänzlich, so kann ein überreicher Rahmen leicht die Wirkung einer unvollendet gebliebenen Dekoration haben.

In solchen Fällen wird der Buchbinder wohl das Mißverhältnis beseitigen, indem er statt der schweren Rahmendekoration eine leichtere gebraucht, oder er wird eine prunkvolle Deckelumrahmung so gestalten, daß sie die freibleibende Deckelfläche durch die innere Umfassungslinie des Rahmens gliedert. Dabei lösen sich dann die allzustarren dekorativen Deckelumrahmungen wieder auf, und die erleichterten Einbanddeckel müssen dementsprechend ins Gleichgewicht gebracht werden.

(89) Ein Wechsel der Verzierung im Muster für Vorder- und Kehrseite stört immer die Wirkung der Einbanddecke als einer Einheit, sofern nicht ein zusammenhaltendes Rahmenwerk die verschiedenen Muster zu einem Ganzen verbindet. Nur für die einseitige Ansicht berechneter Schmuck der Einbanddecke kann unter Umständen durch zu starke Betonung eines Stückes der Flächeneinteilung aus der wohlgefügten Gliederung einer Dekoration herausfallen (was auch da, wo das Hervortreten eines Verzierungsteiles wie bei Bänden mit Besitzerzeichen [etwa Buchstabenverschlingungen und Wappen], die immer in die Dekoration einbezogen sein müssen, nicht in die sie hereingedrängt werden dürfen, wohl zu beachten ist).

(90) Der Rhythmus einer Zeichnung, ihre Einteilung in Dauer und Intervalle ist das die Ausdrucksfähigkeit ihrer Linien Entscheidene. Deshalb wird auch die Anordnung der Massenverteilung bei einer Einbandverzierung, so die Einsetzung von Mittel- und Eckstücken oder die Zusammenstellung der einzelnen Zierformen zu abschattierten Fleckenwirkungen (bei denen der Kampf von Licht und Schatten die Fläche zitternd erregt, bis daß das Licht hervorquillt, der Schatten in dem undurchsichtigen Deckengrundstoff versinkt) immer eine rhythmische Abwechslung (breit neben schmal, groß neben klein, hell neben dunkel) suchen und, ohne in gedankenloser Gleichmäßigkeit zu erstarren, auch die sinnlosen Aufhäufungen vermeiden. Effekthascherei und Schwülstigkeit verlieren rasch ihre scheinbar dauernde Frische; ein ver-

meintlich originaler Rhythmus zeigt sich oft bald als erkünstelt und unwahr. Das bunte Gedränge bewegter Linien, die kühnen Kontraste von Flächen und Flecken müssen durch die Ökonomie der Ausdrucksmittel in der klaren Einbandzeichnung zur ruhigen, sachlichen, selbstverständlichen Einheit werden. Hat der Einbandkünstler die Diszipliniertheit seiner künstlerischen Ausdrucksform, dann werden auch seine reichsten Verzierungen die notwendige Klarheit nicht vermissen lassen, hat er sie nicht, dann wird ihm auch die einfachste Verzierung auseinanderfallen.

(91) Ornament und Schmuck aber sind auch für die Einbandkunst nicht gleichbedeutend und gleichwertig. Gute Massenverteilung, schöne Gliederung können schon sehr starken Schmuckwirkungen genügen. Auch eine Umrandung der Deckel durch einfache Goldlinien ist schon eine Umrahmung, und für die Füllung eines solchen Rahmens bieten sich schon die verschiedensten Möglichkeiten, zumal bei der Verwendung verschiedener Farben und Stoffe. Das Ornament als eine Steigerung des schöpferischen Könnens ist vielleicht das schwierigste Problem im modernen Kunstgewerbe, dessen Lösung (wie sie Karl Groß im Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1912 ausführlicher erörtert) in unsern Tagen auf verschiedene Weise aber in einer Richtung erstrebt werden muß. Und das Ornament im Stilcharakter unserer Zeit (wenn Stil der zeitgemäße Ausdruck des nationalen Lebens, wie ihn eine Generation findet, ist) darf nicht mit dem Schmuck erfundener Zierformen verwechselt werden. Es ist das notwendige Finden von Zierformen, die sich aus einer ganz bestimmten Zierweise entwickeln müssen.

Mit dem Übergange der floreskalen Zierweisen in das lineare Ornament und die geometrische Einteilung (wie ihn die Entwicklung des modernen Einbandkunst zeigt) ist die strenge Beherrschung der Deckenfläche für den sie schmückenden Buchbinder immer selbstverständlicher geworden. Ob er dabei mit den meistbeliebten eckigen Formen (Rechteck, Quadrat,

Dreieck), ob er mit Kreisbogen und anderen Rundformen diese Fläche gliedert oder in den zum ornamentalen Flecht- und Schnürwerk hinüberleitenden Spiralendekorationen die Grenzlinien seiner Flächeneinteilung verbirgt, immer soll die klare sichere Linienführung der Einbandzeichnung für die gleichmäßige Belebtheit der ganzen Fläche wirken, auch des leeren Raumes, der für die Wirkung des gewählten Überzugsstoffes ebenso überlegt ausgespart sein muß wie etwa der natürliche Papierton bei einem Griffelkunstblatte. Denn ähnlich wie der Graphiker tönt auch der Buchbinder die Zeichnung seiner Einbanddekoration ab, stuft die Übergänge von der Einbandgrundfarbe zu den anderen Farben ab (ohne dabei allerdings nach malerischen Nuancen zu suchen). Die Verbindung der einzelnen Zierformen zu dekorativen Ornamenten mit Fleckenwirkungen, die Einordnung der Ornamentmassen in die Gliederung des ganzen Einbandes ist schon deshalb besonders zu überlegen, weil der Entwurf einer jeden Einbandzeichnung von vornherein auf diejenigen Wirkungen berechnet sein muß, die sie nach ihrer Ausführung in der jeweilig gewählten Ziertechnik haben müssen.

(92) Das Verhältnis der Zierverfahren zu dem Charakter des Stoffes soll immer beachtet sein. Bei der ausschmückenden Lederbearbeitung will der Blinddruck mit seinem mattdunklen Glanz nur den robusten Ledergrund verdeutlichen, während die lichtsuchende Handvergoldung sich von der massigen Wucht einer schweren Einbandverzierung abwenden, nach reicheren Ausdruckmöglichkeiten suchen muß, als sie der Blinddruck bieten kann. Gerade in diesem Zusammenhang erweist es sich, ob ein Einbandkünstler für eine Technik denkt und deshalb für einen bestimmten Eindruck gerade diese Technik wählte, wohl imstande, alles wegzulassen, damit seine dekorative Idee mit den dafür gewählten Ausdrucksmitteln zur klaren Darstellung gelangen kann.

(93) Die Ökonomie der einzelnen Zierverfahren soll nicht nur insoweit berücksichtigt sein, als sie etwa den Aufwand

eines kostspieligen Prunkbandes für ein Buch geringen äußeren und inneren Wertes vermeiden läßt, den Herstellungspreis des Einbandes in ein Verhältnis zum Buchpreise bringt. Denn nicht solche mehr oder minder zufälligen Unterscheidungen allein können die Anwendung einer teueren oder weniger teueren Verzierungsweise rechtfertigen. Auch die künstlerische Absicht des Einbandschmuckes muß die jeweilige Wahl eines Zierverfahrens bestimmen, wenn, wie zumeist, der Einbandpreis dabei zu beachten ist. Der Handdruck muß sorgfältig sein, also langsam ausgeführt werden, er kann seinem Wesen nach keine Rekordarbeit sein. Deshalb ist nicht die zeitsparende technische Vereinfachung, sondern die erweiterte Ausdrucksfähigkeit, die er dem Einband verzierenden Buchbinder gibt, seine Stärke. Sehr viel schwieriger und umständlicher wie die Preßvergoldung kann die Anwendung der Handvergoldung nicht da berechtigt erscheinen, wo sie ungefähr gleiches mit der Preßvergoldung oder wenigstens doch der Plattenprägung erstrebt und erreicht. Es ist kaum ein künstlerisches Verdienst, wohl aber ein merkwürdiger Notbehelf, wenn eine mühsame Handvergoldung beinahe zu dem gleichen Ziele führt wie eine schnelle Plattenprägung. Etwas ganz anderes aber ist es, wenn eine bewußte künstlerische Arbeitsweise sich der allein dem Handdruck eigentümlichen Ausdrucksmittel da bedienen möchte, wo seine Überlegenheit auch über die bestangewandten mechanischen Zierverfahren gegeben ist. Der Ehrgeiz des Handvergolders kann nicht dieser sein, mit sehr viel größeren Opfern an Mühe und Zeit etwa die flache, mechanisch-neutrale Glätte einer Preßvergoldung zu gewinnen, weil es dazu bessere und billigere Wege gibt. Und eine solche falsche wirtschaftliche Geld- und Zeitanwendung muß notwendigerweise auch eine falsche künstlerische Ökonomie sein. Auch der Einbandkünstler muß sich in den Grenzen seiner Begabung bewegen, und allein diese kann ihm die Technik für seine Verzierungen, wie er sie sieht, bestimmen. Arbeiten, deren Grundfehler der ist, daß nicht die Idee der Dekoration Material wie Technik (und

dann die durch diese bestimmte Formengebung) bedingte, bei denen die Dekoration in einem ihr gar nicht entsprechenden Material und seiner Technik zum Ausdruck gebracht werden sollte, müssen eben mißlingen.

(94) Der konstruktive Entwurf der Einbandzeichnung (des Entwurfes der Einbandverzierung, der dann auf die Einbanddecke überpaust und mit Vor- und Nachdrucken ausgeführt wird), das tektonische Element in der modernen Einbanddekoration ist keineswegs eine pedantische Ausklügelung und Berechnung von allerlei Ziermustern, sondern vielmehr gerade das, was dem freien Schaffen der Phantasie die Ruhe bewahrt. Die dekorative Verankerung des Einbandgerüstes kann wie bei modernen Eisenbauten gerade darin den besonderen Ausdruck ihrer Schönheit finden, daß die kühnsten Überspannungen und schwersten Lasten im festen Zusammenhange mit dem Grundbaue erscheinen, und trotz aller Leichtigkeit niemals das Gefühl ruhiger Sicherheit schwinden lassen. Aber Unzulänglichkeit im tektonischen Empfinden bringt das dekorative Gerüst der Einbandverzierung, welcher Art diese auch immer sei, ins Wanken.

Die Kunst der Messung für die Begründung der Gesetze der Schönheit hat größte Künstler der Renaissance, Leonardo da Vinci und Dürer, so sehr beschäftigt, daß sie in ihren theoretischen Untersuchungen über die mathematischen Proportionen in der Kunst und in ihren Konstruktionsversuchen den Grundgedanken von der unbedingten Gesetzmäßigkeit der Schönheit bewiesen zu haben meinten. Und ein Kanon der Proportionen (wie ihn besonders Zeising durch seine Entwicklung des Gesetzes vom goldenen Schnitt versucht hat) ist bei allen Dingen, die der Mensch, sie mit sich vergleichend, schön findet, vorhanden. Aber der rechnende und berechnende Künstler ist immer als der im freien Schaffen gehemmte Künstler erschienen, und so ist das, was seiner unbewußten Phantasie gelang, nicht ohne weiteres als bewußte Mathematik in der Kunst deutbar. Immerhin aber hat das Konstruktionsschema,

worauf diese Andeutungen hinweisen wollen, auch in der freien Kunst eine Bedeutung, die man in der angewandten als selbstverständlich voraussetzt.

Impression, das Festhalten eines natürlichen Eindrucks, wie manche meinen, obschon der Mensch nur mit menschlichen Augen und nicht mit deren künstlichen Nachbildungen sieht, und Naturalismus, das Einschrauben der Natur in die Konstruktionen und Proportionen natürlicher Formen, sind als künstlerische Richtungen und Richtungchen immer nur Bemühungen um die Deutlichkeit, die jeder Kunst ein Hemmnis ist, gewesen. Schönheit ist Abstoßen alles Überflüssigen, hat Michelangelo einmal verkündet. Das Abkürzen, Auslassen, Verdichten, mit dem große Künstler in ihrer Art den Schein der Ausführlichkeit ihrer Werke schaffen, mag man nur des Dogmas oder des Systems wegen Impressionismus, Naturalismus oder sonstwie nennen, besondere künstlerische Methoden aber bezeichnet man damit nicht.

Auch für die Einbandverzierung im ganzen und im einzelnen ist der Verzicht auf jeden unnötigen Dekor, das Zurückführen der Form auf das Wesentliche die Voraussetzung ihres Gelingens. Das Formale in seiner letzten Vereinfachung aber ist die geometrische Figur, und die Stilisierung mit einfachen geometrischen Gebilden macht flächiges Sehen nötig, die Umwertung einer Rundung in geometrisch faßbare Flächen.

Der einen Einband schmückende Buchbinder zeichnet die Verzierung mit seinen Zierwerkzeugen auf die Einbanddecke, das ist das Wesentliche seiner Dekorationstechnik, die er als nachschaffender oder als selbständiger Meister beherrschen kann, indem er entweder eine Vorlage in seiner Technik reproduziert oder etwas eigenes mit dieser Technik produziert. „Schon beim Entwerfen muß sich der Stift dem Werkzeuge unterordnen; nur der, der die Verwendungsmöglichkeiten seiner Werkzeuge kennt, kann Entwürfe schaffen, bei denen alle Feinheiten und Geheimnisse der Technik ausgenützt werden“ (P. Adam). Damit ist gesagt, daß die Einbandzeichnung nicht nur in ihrer allgemeinen Anlage, sondern auch in der

Durchführung aller Einzelheiten einbandgerecht auch in dem Sinne sein muß, daß sie der Buchbinder auf dem Einbande ganz genau wiedergeben kann. Denn immer wird die Ausdrucksweise des den Einband verzierenden Buchbinders durch seine Ausdrucksmöglichkeiten bedingt. Die Eigenart seiner Stoffe und seiner Werkzeuge zwingen ihn ebenso wie der Gebrauchszweck des Buches zu kunstverständiger Selbstbeschränkung: der Entwurf der Einbandzeichnung muß in werkmäßiger Art erfolgen. (Gerade hierbei zeigt sich nur allzuoft ein nicht auszugleichender Gegensatz zwischen mit dieser Art nicht vertrauten Künstlern und deren Einbandentwürfe ausführenden Buchbindern, die bei der notwendigen technischen Übertragung der Skizze das mit ihr Gewollte nur mangelhaft oder gar nicht wiedergeben können. So entstehen dann Liebhaberbände nach Künstlerentwurf und mit eigens geschnittenen Stempeln — der Künstler, gewöhnt bei Musterzeichnungen für Masseneinbände auf die vorhandenen Verzierungswerkzeuge überhaupt keine Rücksicht nehmen zu müssen, kennen womöglich gar nicht die für den Handdruck vorhandenen oder verschaffbaren Verzierungswerkzeuge — die trotz großer Kosten und Umstände wenig befriedigen.) Der Buchbinder, der sein eigener Einbandzeichner ist oder mit Künstlern zusammen arbeitet, die seine Verzierungswerkzeuge entworfen haben und sie genau kennen, wird am ehesten imstande sein, gute und schöne Einbände zu schaffen, weil er sich nicht recht und schlecht mit irgendeiner ihm vorgeschriebenen Einbandzeichnung abzufinden braucht. Er kann als Kunsthandwerker arbeiten, kann die Einbandzeichnung von Anfang an mit richtiger technischer Begründung entwerfen. Wo wir heute Meisterwerke der Einbandkunst aus vergangener oder neuer Zeit als solche bewundern, bewundern wir diese echte Werkstattkunst, die ein paar einfache Stempel durch die Phantasie eines Meisters so lebendig werden ließ, daß sie sich wie selbstverständlich zu einer gelungenen Einbandverzierung aneinanderreihten und zusammenstellten. Einfalt und Geschick (in einem

höheren Wortverstande), nicht Grübelei und Geschicklichkeiten machen auch den Einbandkünstler.

(95) Als die wichtigste Stelle der üblichen Gebrauchsform des Einbandes wird man zunächst den Rücken und seine Verbindung mit den Deckeln, also die Stellen, an denen die Bünde in die Decke übergehen, und diejenigen Teile, die diese Verbindung im Einbandmechanismus vermitteln, ansehen müssen. Bei und mit ihnen entsteht die Stärke der Einbandkonstruktion, hier liegen die Fundamente des Bundes, auf denen sich das Einbandgerüst erhebt und in denen es verankert liegt.

Solange noch das Kapital zu den Bünden gehörte, verdickte sich das Buch am oberen und unteren Rückenende, am Kopf und am Schwanz, die nach alter Art als Doppelschnüre gezogenen Bünde und die Verschlingungen des Fitzbundes mußten nach außen auf dem breiten Einbandrücken sehr stark hervortreten. Ein solcher Band mußte daher beim Insledermachen (wie eine geistreiche Studie P. Adams genauer zeigt) sehr fest mit Schnüren gebunden werden, die das Leder neben den Bünden bis zum Austrocknen neu aufschnürten. Damit blieben aber nach dem Trocknen neben den schon fest mit dem Falzbein aufgeriebenen Bünden Abdrücke der Aufbindeschnüre zurück, und auf die Verzierung waren deshalb diese unvermeidlichen Spuren eines Arbeitsvorganges am fertigen Bande insofern von Einfluß, als man, um sie in den Einbandschmuck einzubeziehen, neben den Bünden Linien strich oder druckte. Dabei gelangte man zu einer Erweiterung dieser gebotenen Verzierung: man druckte Fileten mit einer Strichmusterung noch neben den Bundlinien vorbei. Aber die Verschnürung markierte sich auch auf den Deckeln, am Falz — fast alle älteren Lederbände haben so charakteristisch markierte, auf die Deckel übergreifende Bünde — und auf der Vorderkante. Auch hier mußte also die verzierende Ornamentik Arbeitsmarkierungen dekorativ um- und verkleiden. Man verlängerte also mit dem Streicheisen die Bünde nach den Deckeln zu und ließ sie hier in eine dekorative Spitze auslaufen. Um die

Doppelbünde gut einzudrücken, druckte man noch eine Linie mitten auf den Bund bis in diese auslaufende Spitze hinein, während man an den Vorderkanten die durch die Verschnürung entstandenen Verschnürungen durch der Verschnürung folgende Streichlinien verdeckte. So ist aus der technischen Notwendigkeit des Schnürens ein dekoratives Hauptmotiv der Einbandkunst entstanden, das für viele Bucheinbände seit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts verwertet worden ist: Die Rautenteilung der Einbanddeckel, die in manchen Epochen, wie bei den schachbrettartig gefelderten Reliures quadrillées des achtzehnten Jahrhunderts, allerdings dann soweit verhübscht worden ist, daß sie als einfache und zweckmäßige, aus strukturellen Zusammenhängen gewonnene Verzierungsweise nicht mehr erkennbar blieb. Das beispielgebende Muster dieser Dekoration ist indessen niemals aufgegeben worden, ja man folgte ihm sogar da, wo seine technische Ursache längst verschwunden war. Bei den Bänden mit eingesenkten Bünden ersetzte man die ursprünglich blind gestrichenen Begrenzungen der Bünde durch reichvergoldete Querleisten, die man dazu noch an ganz anderen Stellen als die Bünde selbst anbrachte. (Auch andere allgemeiner geübte moderne Binde- und Zierweisen erscheinen so einerseits nur noch als äußerliche Überbleibsel, als formale Reste alter, durch andere ersetzter Methoden, während sie andererseits in irgendeiner Hinsicht, die vielleicht für den Einband selbst von geringer oder gar keiner Bedeutung ist und erst durch seine Bewertung von einem ganz bestimmten Standpunkte aus wichtig erscheinend, für nützlich oder schön gelten. Von solchen überflüssigen Notwendigkeiten oder notwendigen Überflüssigkeiten haben die unorganischen falschen Bünde und die spielerischen Zierflechtungen noch die weiteste konventionelle Verbreitung in der modernen Einbandkunst.)

(96) Der Einbandrücken als Ausgang und Mitte der Verstärkung des Buchkörpers durch den Einband erscheint besonders deutlich dann als Rückgrat dieses Körpers, wenn die

erhaben heraustretenden echten Bünde ebenso sehr die feste Grundlage der Bindearbeit sinnfällig machen als zugleich für die Gliederung der Einbanddecke ein Mittelstück als Träger der beiden Seitenflächen bezeichnen. Kräftige Bünde (die vielleicht sogar, wie mitunter bei Pergamentbänden, als lose Riemen über die beiden Deckel hinauslaufend, diese zusammenhalten) sind das gegebene Grundgerüst einer Einbandverzierung, die nicht Raumfüllung, sondern Raumteilung erstrebt. So läßt sich auch der die Zeit des Renaissancebandes beherrschende Einfluß der Riemenornamentik (Aufnahme von Flechtwerk, Geriemsel und Schnürung in die Einbandzeichnung) erklären. Damals mögen die reichen Bandornamente aus den Flechtmustern der muselmännischen Bände und den italienischen Riemenverschnürungen, wie sie für mancherlei Gebrauchsgegenstände üblich waren, entstanden sein. Später hat man dann diesen Ursprung vergessen und sich immer freier in nicht mehr durch die technische Einbandkonstruktion bestimmten Verschnörkelungen gefallen, deren Regellosigkeit wohl gar zur Verwirrung wurde. Die unverdeckte, das edle Material weisende Rückenfelderung der Bände mit erhabenen Bünden gibt dem Buche einen magistralen Charakter, eine vornehme Würde, die noch deutlicher werden, wenn eine Anzahl solcher Bände nebeneinander in ernsten Reihen stehend der architektonischen Gliederung einer bücherbedeckten Wand sich einpassen, während vergoldete oder mehrfarbig ausgeschmückte Buchrücken eine solche Gliederung unterbrechen, allerdings auch beleben. Deshalb gilt der Einband mit erhabenen Bünden noch immer als der repräsentative Einband par excellence, und deshalb hat man wohl auch bei den Einbänden mit glatten Rücken diese Bundeinteilung festgehalten, auch wenn man auf die überflüssigen falschen erhabenen Bünde bei Einbänden mit in den Buchkörper versenkten Bünden verzichtete, teils durch andersfarbige Titelfelder, teils durch eine bundartige Ornamentik die willkürliche Rückendekoration zu vermeiden gesucht.

(97) Die dekorative Verwendung der Schrift, wie sie im islamischen Kunstgewerbe als selbstverständliches Ziermittel auch zum Einbandschmuck durch den Gebrauch von Aufschriften, die Koranstellen und Sinnsprüche wiedergaben, allgemein üblich war, ist zunächst durch die dem Orient allgemein eigentümliche Beachtung und Pflege der Schönschrift erklärt, deren Formen als solche schon dem Schriftkenner die feinsten ästhetischen Freuden gewähren konnten. Deshalb machen auch viele islamischen Einbände, obwohl mit reicher Schriftverzierung geschmückt, dennoch keine Angaben über den Buchtitel, und die islamischen Buchbinder gebrauchten Buchstabenschriftstempel mit einem Sinnspruch oft nur wie die anderen ornamentalen Ziermuster. Das war und ist bei den abendländischen Bucheinbänden durchaus anders: bei ihnen ist die Schrift nicht Selbstzweck, sondern wird aus Nützlichkeitsgründen bei jedem gebrauchsfertigen Einbande für unentbehrlich gehalten, wenn sie auch eine die Fleckenwirkung beeinflussende und deshalb vielleicht mitunter sogar unerwünschte Ornamentgruppe ist. Selbst da, wo der Besitzername oder umfangreichere Inschriften auf den Einbänden angebracht wurden, wie bei den Meisterwerken der Renaissancebuchbinderei, geschah das keineswegs, um der Einbandverzierung einen neuen Reiz zu geben. Es handelte sich vielmehr um eine im sechzehnten Jahrhundert allgemein befolgte bibliophile Mode, der auch der Buchbinder folgen mußte. So ist es erklärlich, daß selbst in einer Zeit, in der man nicht allein Zierschriften, sondern auch überreich verzierte Schriften im Buchdruck zu verwenden liebte, die von den Buchbindern verwendeten Schriften und ihr Druck zumeist recht nüchtern blieben. Die Einbandtitel und sonstigen Einbandaufschriften sollten eben aus der Dekoration nicht herausfallen, sollten im Gegenteil so unauffällig als möglich hinter sie zurücktreten. Erst die neuenglische Einbandschule hat bewußt die Tendenz, daß auch die Einbandschrift sich der Einbandverzierung als ein eigenes dekoratives Element eingliedern müsse, verteidigt

und verwirklicht, hat geradezu eine ganz besondere Beachtung für die Einbandbeschriftung gefordert, sei es, daß sie für den Rücken- oder Deckentitelaufdruck, sei es, daß sie als Super Ex Libris, Ex Dono usw. für den Aufdruck von Besitzvermerken und anderen Inschriften Verwendung findet. Es ist ja selbstverständlich, daß sich bei einem verzierten Einbande die Schrift der dekorativen Linienführung einfügen, zugleich mit ihr entworfen sein muß, nicht aber auf gut Glück nach Vollendung der Dekoration hinzugefügt werden kann. Bei einem unverziertgebliebenen Einbande bildet sie sogar den einzigen Schmuck und erfordert schon deshalb die allergrößte Sorgfalt. Aber die leidige Titelfrage wird auch beim Bucheinbande leider allzuoft nicht mit dem nötigen Takte gelöst, gerade sie gehört fast am häufigsten zu den mancherlei sogenannten Kleinigkeiten, die einen sonst guten Einband verunstalten können, wenn sie unbeachtet geblieben sind.

(98) Während man früher, der Aufstellung der Bücher folgend, den Buchtitel entweder auf dem Schnitt oder dem Deckel des Einbandes anbrachte, dabei wohl auch gelegentlich für den Schutz der Titelschrift besondere Maßregeln traf (und z. B. wie bei deutschen Mönchsbänden des fünfzehnten Jahrhunderts den Titelpergamentstreifen in einen Messingrahmen einließ und mit Horn bedeckte) ist seit dem sechzehnten Jahrhundert der Rückentitel allgemein üblich geworden. Und während früher die Buchtitel von den Buchbindern den Bänden aufgeschrieben wurden, oft wenig schön, gelegentlich aber auch mit kalligraphischer Kunst (so bei Pergamentbänden des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, neuerdings bei eben solchen Bänden von Buchbindern, die sich mit der dekorativen Schönschreibekunst vertraut gemacht haben), wird heute allgemein der Titel mit Gold gedruckt. Zumeist wird dabei der aus einzelnen Buchstaben in einem Schriftkasten zusammengesetzte Titel auf einmal oder in größeren Abschnitten aufgedruckt. Mitunter aber, besonders bei Kunsteinbänden, wird der Titeldruck auch so ausgeführt, daß die

einzelnen Buchstaben nach Art der Handvergoldung durch besondere Stempel nebeneinandergesetzt werden. (Sogenanntes Lettern.)

Die Kunst im Schriftendruck, die der Buchbinder bewähren muß (und die viel Verwandtschaftliches mit der Kunst im Buchdruck hat), muß auf einem sicheren Empfinden für Schriftschönheit und auf einigen Kenntnissen der verschiedenen Schriftarten beruhen. Nachdem das allgemeine Verständnis für die Schönheiten der Druckschrift wieder allgemeiner geworden ist, kann sich der Buchbinder nicht mehr ausschließen; er darf nicht bei dem Einbande eines schönen Buches, dessen Druck auch durch die gewählte Schrift ihm einen besonderen Charakter gibt, irgendeine Schrift wählen, die ihm gerade zur Hand ist und die womöglich einen Gegensatz zu der Buchschrift ergibt. Hier hat die ästhetische Feinfühligkeit eine noch vielfach mangelnde technische Vorbildung zur Voraussetzung. Der Buchbinder, dessen Schriftenvorrat sich meist nicht mit dem des Buchdruckers wird in Übereinstimmung halten lassen, wird oft durch neutrale Schriften nichts zu verderben suchen, immer auf einen klaren und richtigen Druck halten müssen. Er wird wenigstens über schöne Antiquaversalien in mehreren Graden verfügen müssen, die ausreichen, um auch auf einen dünnen Rücken noch einen Quertitel drucken zu können, und selbstverständlich bei einem Titel nur Versalien gleichen Schnittes verwenden. Er wird, wenn er in Fraktur gedruckte Bücher zu binden hat, auch Frakturschriften nicht entbehren können. Seine Schriften (in Messing, nicht in Blei hergestellt, damit der sorgsam vergoldete Abdruck wie eingeschnitten oder eingestochen erscheint) sollen keine Schnörkel haben. Beim Setzen, wo das richtige Spationieren manche Übung erfordert, wird neben der erstrebten Leserlichkeit noch die dekorative Absicht mitbestimmend wirken: der geschlossene Satz, den die nötigen Füllstücke ermöglichen, muß das Steigen oder Fallen einer Linie bei der nächsten auszugleichen suchen, gleichzeitig aber auch

die falschen Trennungen vermeiden. Der geradelaufende Titel (der trotz richtigen Satzes noch durch einen schlechten Abdruck mangelhaft werden kann) ist bei deutschen Schriften, bei denen Versalien und Gemeine einander abwechselnd folgen, besonders schwierig, da bei ihnen die Richtung trotz umständlicher Mühewaltung sehr leicht verloren geht. Vielleicht ist auch das ein Grund, daß der Schriftendruck gerade bei deutschen Einbänden vielfach zu wünschen übrig läßt. Ein anderer Grund mag in der Bevorzugung plumper Universalschriftkästen gefunden werden, die besonders bei zarten Schriften die Bestimmung der richtigen Druckstärke sehr erschweren.

Der Buchbindertitel, der als Rückentitel neben dem abgekürzten aber nicht verkürzten Buchtitel noch Erscheinungsort und -jahr der betreffenden Ausgabe anführen soll (letztere zumeist am Schwanz des Rückens), und auch eine Namenangabe des Besitzers (besser ein Monogramm oder sonstiges dekoratives Signet) enthalten kann, soll noch aus einiger Entfernung gut lesbar sein, weshalb die den Titel kennzeichnenden Stichworte (Verfassername, Werkbezeichnung) besonders hervortreten müssen. Beim Anordnen der Zeilen ist immer zu beachten, daß ein Buchbinderrückentitel, je weniger Zeilen er enthält, desto besser wirkt, und daß unwichtigere Zeilen hinter den wichtigeren durch einen richtig abgemessenen kleinen Schriftgrad zurückgesetzt werden können. Für die Anordnung mehrzeiliger Titel (zweizeilige sind zu vermeiden) ist für den äußeren Titelkontur die Rautenform <> oder die Form der umgekehrten halbierten Raute ⋝⋜ am geeignetsten, während die Dreieckform besser vermieden wird. Der Umstand, daß wir von links nach rechts lesen, kommt bei der Aufstellung größerer Büchersammlungen besonders auch dadurch zum Ausdruck, daß nach altgeübter Ordnung die Bücherreihen in den einzelnen Schränken oder Ständen immer gleichmäßig von links nach rechts durchgezählt werden, nicht aber von links nach rechts, von rechts nach links usw. abwechselnd. In diesem Zusammenhange ist für den in der Bücherreihe auf dem Bü-

cherbrett stehenden Band auch die Frage des bei Bänden mit schmalem Rücken allein möglichen Längstitels von Bedeutung: ein Längstitel soll von unten nach oben, nicht aber umgekehrt gedruckt werden; von links nach rechts die Bücherwand entlang schreitend, um die Titel abzulesen, neigen wir unwillkürlich den Kopf nach links, nicht so ungezwungen aber nach rechts.

Der Deckentitel pflegt, außer bei sehr dünnen Bänden, nur eine Wiederholung des Rückentitels zu sein, die zudem nur auf der Schauseite des Bandes angebracht wird (und deshalb auf der Kehrseite in einer Super Ex Libris, Ex Dono oder ähnliche Inschrift mit Vorteil ein Gegenstück finden kann). Es ist deshalb bei ihm wie bei den Deckeninschriften überhaupt gleichgültig, ob sie als Aufschriften oder als Sinnspruch erscheinen, im Gegensatz zum Rückentitel die äußere Form, nicht der Inhalt der Schriftgruppe von größerer Bedeutung: der Deckentitel ist zunächst Ziermotiv, der Rückentitel ein die Handhabung des Buches erleichterndes Hilfsmittel. Deshalb ist gerade bei den Deckenschriften mit ganz besonderer Sorgfalt darauf zu achten, daß der Schriftcharakter mit dem Ornament der Deckenfläche im Einklang steht, und daß der Umriß der Deckenschrift einfach bleibt. (Von den üblichen Anordnungen des Schriftkontur als Rechteck, Raute, Kreis, Oval ermöglichen die eckigen Formen eine leichtere Lesbarkeit, während die runden subtilere dekorative Wirkungen gestatten, weil sie durch engeren Zusammenschluß der einzelnen Buchstaben mehr die Einheit der Deckenschrift und damit mehr diese als besonderes Ornament betonen.)

„Der Titel soll auf dem Leder nicht wie auf einem Kissen ruhen“ (E. Steiner). Diese Grundforderung an einen gut gedruckten Titel mit der anderen, daß der Titel selbst, nicht das Titelfeld dekorativ wirken müsse, verbunden, hat dazu geführt, bei glatten Rücken die herkömmliche, auf die Bünde zurückführende Feldereinteilung überhaupt nicht zu beachten, wobei dann allerdings auch ein Auseinanderreißen statt ein

Auflösen des Titels aus dekorativen Gründen sowohl der Bestimmung einer Inschrift, nicht geraten sondern gelesen zu werden ebenso widersprach wie der unserem Schriftsysteme eigentümlichen Anordnung der Buchstaben. Besonders die neuenglische Schule hat in dieser Hinsicht mancherlei wenig vorbildliche Beispiele gegeben. Sie hat weiter dazu geführt, auf eine besondere Titelfelderung des Rückens überhaupt Verzicht zu leisten.

Andersfarbige Schriftfelder oben auf dem Einbandrücken oder auch oben und unten angebracht, sollen die Schrift besonders hervortreten lassen und deshalb am besten einen dunkelfarbigen Ton der gleichen helleren Einbandfarbe haben. Solche Papier- oder Lederrückschilde (pièce, label) sind jedenfalls bei einem kostbareren Deckenüberzugsstoffe, der die Schrift selbst gut tragen könnte, überflüssig und nur da nötig, wo eine besondere Farbenabstimmung für den Titeldruck angebracht erscheint, wie z. B. zumeist beim Silberdruck. Auch gestatten doppelte nebeneinandergesetzte Titelrückschilde bei weißen Pergamentbänden eine kräftigere Farbengebung, die durch dekorative über den Rücken gehende Querlinien noch mehr gehoben werden kann, was unter Umständen da als wertvoll erscheinen könnte, wo sehr lange einförmige Reihen von Pergamentbänden durch den Titel belebt werden sollen. Ebenso muß man bei sehr groben Geweben, bei denen eine feine Aufschrift schlecht zu lesen wäre, und bei solchen Einbandüberzügen, bei denen sich ein Titelaufdruck überhaupt nicht gut anbringen läßt, ein Lederschildchen für den Titel aufkleben. (Man kann auch ein Papierschildchen anbringen, das dann aber des besseren Haltens wegen über den Rücken weg auf die Decke geklebt werden muß. Bei diesem wird die Aufschrift mit Farbe gedruckt, wobei man etwa auf dem Rücken den Verfassernamen, auf dem Deckel den Werktitel druckt, da diese Verteilung das sonst weniger schön aussehende weite Papierband rechtfertigt.)

(99) Die Kapitale kommen als auch für die Verzierung des Bucheinbandes zu beachtende Einbandteile lediglich dann

in Betracht, wenn sie organisch dem Einbande angehören, den Zusammenhalt der Bogenlagen am oberen und unteren Ende des Buchblockes sichern sollen, so daß sie notwendigerweise am Kopf und Schwanz des Buches sichtbar hervortreten müssen. Sogenannte Kapitalbänder aber sind ein überflüssiger Zierat. Sind sachgemäß handumstochene Kapitale bei einem Einband vorhanden, so muß ihre Farbe der Einbandgrundfarbe entsprechen, nicht aber dieser widersprechen. (Ein weiteres oft zu beobachtendes Mißverhältnis der aufgeklebten, gewebten Kapitalbänder.) Bei schweren Einbänden, bei denen eine zierliche Umnähung mit Seidenfäden leicht den wuchtigen Gesamteindruck stören könnte, ist die alte Sitte, das Kapital mit einem Lederstreifen zu umflechten, noch immer am besten für seine Verzierung geeignet.

(100) Die Stehkante, die um die Einbanddecke herumlaufende Schmalkante, auf der das Buch steht, wird mit den ihr zugerechneten Kapitalen (die als wichtigere Einbandteile einen besonderen Namen erhalten haben, der ihre Bedeutung, insbesondere für Lederbände, kennzeichnen soll) noch heute meist nach alter Werkstattsgewohnheit bei Ganzbänden mit einer feinen Goldlinie, aber auch mit breiteren Goldmustern geschmückt. Man mag sich dabei an die früher üblichen Buchbeschläge erinnern und mit der Stehkantenvergoldung den Stehkantenbeschlag andeuten wollen. Damit ist dann auch gesagt, wie dieses immerhin entbehrliche dekorative Element sich sinngemäß der Einbandverzierung eingliedern muß. Man kann die Stehkantenvergoldung mit stärkerer Hervorhebung von Ecken und Kapital auf Innenkante und Deckel übergreifen lassen, sie damit, wie P. Adam mit Recht hervorgehoben hat, als Überbleibsel des einst für diese Einbandstellen gewöhnlichen stärkeren Schutzes durch Metallbelag kennzeichnend.

(101) Neben ihrer eigentlichen technischen Bestimmung, den Buchkern zu schützen und eine allzu rasche vom Kapital ausgehende Vernichtung der ersten und letzten Buchlagen zu

verhindern, haben die Vorsetze noch eine besondere ästhetische Aufgabe zu lösen: sie sollen als Mittler zwischen der Buchausstattung und der Einbandverzierung dienen. Seit ungefähr 1600 begann man sie entsprechend ihrer Bedeutung in die Einbanddekoration einzubeziehen und damit auch der Ausschmückung auch der Deckelinnenseiten eine gesteigerte Aufmerksamkeit zu widmen. Die islamischen Einbände, deren Meister Außen- und Innenseiten der Deckel verschieden schmückten, und zwar diese als die geschützteren, meist viel reicher wie jene, wurden darin für die Einbandkunst der Renaissance zunächst nicht vorbildlich. Erst im siebzehnten Jahrhundert begann man in Frankreich bei Lederbänden auch die Deckelinnenseiten mit Leder auszukleiden und mit Vergoldungen zu zieren. Wo nicht eine solche Doublure, ein ganzer Lederspiegel angebracht wurde, erzielte man reichere Wirkungen der Deckelinnenseitendekoration dadurch, daß man die Vorsetze, für die auch seit dem achtzehnten Jahrhundert und zuerst in Frankreich dünne Seidenstoffe, besonders Tabis (tapis) gebraucht wurden, nachdem die schon 700 n. Chr. nachweisbare Gewohnheit, Deckelinnenseiten mit byzantinischem gewebten Seidenstoff zu bekleiden, lange Zeit in Vergessenheit geraten war, in den reichvergoldeten Rahmen der Innenkanten bei Ganzlederbänden spannte. In England dagegen ließen Einbandkünstler des achtzehnten Jahrhunderts, wie Roger Payne, bei derartigen Einbänden den groben Pappdeckel merkwürdigerweise noch oft unüberzogen.

Für die dekorative Ausstattung der Einbandinnenseiten sind, wie die kurzen Nachrichten über die geschichtliche Entwicklung zeigen, damit diese heute hauptsächlich üblichen Verzierungen von Deckelinnenseiten und Vorsetze gefunden worden: die einfacheren wohl noch den Schmuck der Papier-, Gewebe-, Pergamentmusterungen ausnutzenden Vorsetze und die Vorsetze, bei denen, nachdem die Lederfälze eine zu dekorierende Bordüre der Deckelinnenseiten ergeben und das Einsetzen besonderer Spiegel in ihre Umrahmung ermöglicht hatten, neben

den Doublures (die als Deckelinnenseiten die Deckelaußenseiten ergänzten) „fliegende Blätter“ in reicherer Ausstattung notwendig geworden sind, wobei dann eine Fortführung dieser fliegenden Blätter als doubles und triples gardes nur zu dekorativen Zwecken den früher aus Nützlichkeitsgründen vor- und nachgebundenen besonderen Vorsatzlagen wieder ähnlich machen.

(102) Vorsetze sollen sich immer dem Buchstoffe genau anpassen, so daß z. B. für einen Pergamentdruck auch Pergamentvorsetze zu verwenden sind. Bei den Buchbindern der neuenglischen Schule ist die Verwendung von Buntpapieren zu Vorsetzen nicht beliebt, da sie als „aufgepappter Vorsatz“, das heißt als zwei zusammengeklebte Papiere, gebraucht werden müssen, so daß sich am Anfang und Ende des Buches ein zu steifes Blatt findet. Aus ähnlichen Gründen sucht man auch die Seidenvorsetze, die, um nicht an den Rändern auszufasern, eingeschlagen werden müssen, so daß ein dickes Kissen entsteht, und die Pergamentvorsetze, die die Deckel verziehen könnten, zu vermeiden und hält Vorsetze aus gutem Papier für ein auf Papier gedrucktes Buch am geeignetsten. Vorsetze aus Papier müssen immer (auch wenn noch Buntpapier aufgepappt werden soll) in Stoff, Farbe und Korn dem Buchpapier gleichen, oder ihm wenigstens so ähnlich als möglich, und bei Maschinenpapieren stets in der Längsrichtung zugeschnitten sein, so daß die Falzbruchstellen des Vorsatzes mit dieser parallel laufen. Maschinenpapiere, die so gemustert sind, daß diese für die gute Bindearbeit notwendige Voraussetzung nicht erfüllt werden kann, sind unverwendbar. Zu matten, stumpfen Überzugsstoffen darf man keine glänzenden Vorsetze wählen.

(103) Bei einem reicheren Schmuck der Deckelinnenseiten durch verzierte Lederbordüren (Innenkanten) und durch Lederspiegel sollte neben der selbstverständlichen technischen Vollendung (das Einschlagleder muß in seiner Breite völlig gleichmäßig ausgeschärft sein, die Lederfälze müssen so angebracht

sein, daß sie das Aufschlagen des Buches nicht stören und sich genau dem Einschlag anpassen, der Spiegel muß eingelassen sein) auch der ästhetische Wert der Innendeckeldekoration immer richtig bestimmt sein: sie kann die Außendeckeldekoration nur ergänzen und darf sie nicht übertreffen wollen. Für eine Innenkantenvergoldung sind einfache lineare und geometrische Muster, als dekorative Andeutung der Einschlagbefestigung insofern jedenfalls den reicheren Mustern vorzuziehen, als bei diesen leicht übersehen werden kann, daß die Innenkante eine beim Insledermachen entstehende Umrandung der Deckel aber keine Außendeckelfläche ist und sich dieser auch dann nicht vergleichen läßt, wenn in sie noch ein Lederspiegel eingesetzt wird. Denn auch dann bleibt sie nur der Rahmen für diesen Spiegel, dessen konstruktive Bedeutung in der durch ihn gegebenen Verstärkung und Vollendung des Einbandüberzuges liegt. Man darf eben nicht vergessen, daß eine andere technische Möglichkeit, die Deckel außen und innen, also die ganze Einbanddecke fest mit Leder zu überziehen, nicht besteht, und man wird deshalb auch einen unverzierten Lederspiegel, der vielleicht noch seine Fortsetzung in dünnen fliegenden Blättern aus Leder findet, als wenn nicht notwendigen so doch nützlichen Einbandteil betrachten können. Berücksichtigt man ferner noch, daß die Innendeckelverzierung einerseits mit der Außendeckelverzierung, andererseits mit dem Buchäußeren harmonieren muß, so erscheint die nicht grelle, vielfarbige, in einer diskreten Ziertechnik ausgeführte Flächenfüllung als der passendste Schmuck des Lederspiegels. „Leicht rhythmisch an Tapetenmuster anklingende Zierformen füllen die Fläche. Ein solcher Lederspiegel soll nicht mehr bedeuten wollen als ein leicht gemustertes Papier, und nur der verwendete Stoff soll auf größere Wertschätzung des Buchinhaltes verweisen.“ (P. Adam.) Die nicht seltene Anschauung, daß die Ausschmückung der Innendeckel des Einbandes die der Außendeckel wiederholen müsse, läßt sich aber aus der technischen Konstruktion der Doublure nicht begründen.

(104) Schon im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert begann man den glatten Schnitt einfarbig (meistens mit gelber oder dunkelgrüner, seltener mit roter Farbe) zu bemalen (tranches peintes, coloured edges) und färbte ihn später einfarbig mit Achatstein (tranches brunies), während seine ornamentale Verzierung damals noch selten war. Mit dem zu Ende gehenden fünfzehnten Jahrhundert war eine Gewohnheit allmählich in Vergessenheit geraten, die mit der wachsenden Bücherproduktion und der Verkleinerung der Buchformate, mit der dadurch bedingten häufigeren Bildung größerer Büchersammlungen und ihrer Aufstellung überflüssig geworden war. Bei der Ansammlung umfangreicherer Büchermassen war nämlich die mittelalterliche Art des Auflegens der schweren Bände auf langen Bücherpulten nicht mehr recht geeignet, man reihte deshalb die einzelnen Bände aneinander oder schichtete sie aufeinander, aber nicht mit dem Rücken, sondern mit dem Seiten- oder Unterschnitt nach vorn, so daß diese Schnittflächen wie bei der heutigen Art der Bücheraufstellung die Buchrücken zum Träger des auch auf dem Einbande angebrachten Buchtitel wurden, die man ihnen aufschrieb. Mit dem Aufkommen der Rückentitel wurde auch die Verzierung der Schnittflächen häufiger und durch die Dekoration des jetzt verzierten Rückens mitbestimmt. Im sechzehnten Jahrhundert kam der Goldschnitt auf, der mitunter in kunstvoller Weise ziseliert wurde (tranches antiquées, gauffré edges). Dagegen heißt in der englischen Buchbindersprache Antique Goldschnitt der Goldschnitt vor dem Heften. Ungefähr gleichzeitig begann man den einfarbigen Schnitt durch einen mehrfarbigen zu ersetzen (wohl veranlaßt durch die sich seit etwa 1600 im Abendlande einbürgernden morgenländischen Papiermusterungsverfahren [Macé Ruette wird oft, wohl aber fälschlich, als der Erfinder derartiger Schnittverzierungen betrachtet]), man marmorierte ihn (tranches marbrées; marbled edges) oder besprengte ihn mit zahlreichen kleinen Farbenpunkten oder Farbenstreifen (tranches jaspées,

wegen der Ähnlichkeit mit dem Jaspis; sprinkled edges). Auch die Schnittmalereien, die im siebzehnten Jahrhundert zu der Spielerei der Schnittgemälde (124) sich entwickelten, wurden seitdem zu einer besonderen Verzierungsweise der Buchschnitte. Soweit in der neuen Einbandkunst noch farbige Schnitte benutzt werden, seien es nun einfarbige oder farbig gemusterte Schnitte, kann für die selbstverständliche Übereinstimmung der Schnittfarbe und des Schnittmusters mit der Grundfarbe und Musterung des Überzuges als Grundregel gelten, daß die Schnittfarbe nicht herausfallen darf. Sie muß immer mit der Deckenfarbe übereinstimmen, kann aber sonst durch verschiedene Töne der Decken- und der Schnittfarbe auch reichere polychrome Effekte suchen. Im übrigen hat gerade für den modernen Liebhabereinband und den Kunsteinband der farbige oder gemusterte Schnitt nur eine geringe Bedeutung, weil man teils das Nichtbeschneiden dem glatten Schnitt vorzieht, teils für diesen als besten Buchblockschutz den Metallschnitt wählt, für dessen reichere Ausstattung eine Anzahl Zierschnittverfahren ausgebildet sind.

(105) Ob der glatte vergoldete Schnitt seinen Ursprung in einer „mehr oder weniger barbarischen Freude am Metalle an sich“ hatte, wie des öfteren behauptet wurde, oder nicht, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls ist das schwierige Verfahren, den geglätteten Schnitt mit echtem (Blatt-)Gold zu überziehen und zu einer glänzenden Edelmetallfläche aufzupolieren, insofern ein neueres, als es wohl gleichzeitig mit der europäischen Ausbildung der Handvergoldung entstanden sein dürfte, ohne daß hierzu die mittelalterlichen Goldschmiedebände (bei denen ja der Schnitt rauh und ungefärbt blieb, allenfalls mit dem Pinsel bemalt wurde) oder die islamischen ein unmittelbares Vorbild geboten haben. Es liegt jedoch sehr nahe, dabei nach einem Einfluß derjenigen buchgewerblichen Arbeiten zu suchen, bei denen die Verwendung des Blattgoldes zur festen Auflage schon allgemein üblich war wie bei der Buchmalerei auf Goldgrund, die ihrerseits wieder in den Tafel-

gemälden auf Goldgrund Beispiele der Goldauftragtechnik gehabt hatte. Es handelte sich dabei schon um sehr umständliche, wohl meist auch als Werkstattsgeheimnis gehütete Verfahren und die Vermutung (E. Steiners), daß ein auch sonst in Bucharbeiten kunstgeübter Mönch, der es verstand, die metallische Wirkung des Goldes auf dem Pergamentblatte festzuhalten, dadurch zu gelegentlichen Versuchen einer Metallisierung des Buchschnittes geführt worden ist, kann vielleicht einen historischen Zusammenhang andeuten, der sich nicht nachweisen läßt.

Wie den glatten Farbschnitt verzierte man mit mannigfacher Verbindung verschiedener Verfahren auch den glatten Metallschnitt, und mit der Renaissancebuchbinderkunst entwickelte sich die Kunstübung des Schnitt-„Poncenierens“: man ziselierte den Goldschnitt, indem man Konturen allein durch einfaches Punktieren umriß, Ornamente mit einem gestumpften Stifte gravierte oder auch größere Ziermuster mit besonders dazu angefertigten Schnittstempeln und Schnittrollen druckte, diese Zierarten gelegentlich verbindend. (Solches gauffering oder gilding à l'antique scheint zuerst in Venedig und Augsburg geübt zu sein.) Wohl seltener jedoch behandelte man damals den Schnitt in der Weise der Metallziseleure mit kleinen Formpunzen. Dagegen waren die Zusammenstellungen von Farb- und Metallschnitten beliebt: Schnittvergoldungen, bei denen einzelne Teile für dekorative Zeichnungen ausgeschabt und mit Farbe ausgefüllt wurden. Derartige Zusammenstellungen waren in zahlreichen Abarten in Anwendung, wie z. B. die einfarbigen Zierschnitte, die nur noch im Kapital und Ecken mit ornamentierter Vergoldung ausgeführt wurden, und die besonders in den Niederlanden und in Frankreich verwertete Vergoldung über dem marmorierten Schnitt. Mit dem Ende der Renaissance verlor auch die Zierschnittkunst, als eine besondere Kunstfertigkeit des Buchbinders, für die sogar eigene Musterbücher erschienen waren, viel von ihrer Bedeutung. Dafür zeigten sich damals die An-

fänge der Ausmattierung einzelner Teile des Goldschnittes, was vielleicht (wie P. Adam meint) dadurch veranlaßt wurde, daß von etwa 1600 an die Aufmontierung silberner statt der früher mehr üblichen Kupfereinbandbeschläge, besonders bei liturgischen Büchern, allgemeiner wurde. Seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts mehrten sich die Versuche, die eine Neubelebung der alten Goldschnitt-Ziertechniken erstrebten und neue, den Goldschmieden entlehnte Arbeitsweisen gebrauchten, die sich keineswegs immer als glückliche Bereicherungen der Buchbinderkunst erwiesen haben. Immerhin übt man diese Techniken heute nur mit großer Beschränkung, was darin seinen besonderen Grund haben mag, daß der leuchtende Gold- oder Farbenschnitt (deren hohen Glanz man allerdings, besonders mit Rücksicht auf ein matteres Vorsatz, bis zu einem gewissen Grade mildern kann) schon als einfacher glatter Schnitt den dekorativen Gesamteindruck des Einbandes recht merklich beeinflußt, weshalb die Verwertung der immerhin recht schwierigen Zierschnittverfahren eine Zurückhaltung nötig macht, die weiterhin noch dadurch mitbedingt wird, daß sowohl bei ziseliertem Goldschnitt wie bei handvergoldetem Farbschnitt die Ornamentik der Goldschnittverzierung stets im Einklang mit der Deckendekoration bleiben muß. (Als gebräuchlichste Zierschnittverfahren finden heute Verwendung die verzierten Farbschnitte über Auflagen von Stärke, Sand, Kleie usw., die auf weißem oder farbigem Grund mit Metall oder in Farben durch Stempel-, Rollen-, Filetendruck usw. dekorierten Schnitte, die gepreßten und ziselierten Goldschnitte, der Goldschnitt auf Rotschnitt, als edges gilt on red in England beliebt u. a. Eine mechanische Erleichterung und vielfache Anwendungsmöglichkeiten der Schnittdekoration ermöglicht auch das nach dem Erfinder genannte Grünesche Zierschnittverfahren.)

(106) Neben Form und Linie ist auch für den Einband die Farbe das wichtigste dekorative Element. Die durch den Deckenüberzug gewonnene Grundfarbe wird der Buchbinder

nach dem Inhalt des Werkes, nach dem Gebrauchszweck des Buches wählen müssen, für einen ernsten Inhalt eine dunkle Farbe, auch Gold und Silber, für einen heiteren eine lebhafte, durch Gold gehobene Farbe bestimmen. Er wird auch alle diejenigen Rücksichten nehmen, die ihm eine Erhaltung der ursprünglichen Farbenfrische zu gewährleisten scheinen und deshalb für einen vielbenutzten Band nicht Farben, die besonders empfindlich sind, fahl werden, Flecken aufnehmen usw. wählen. Und er wird schon die Einbandgrundfarbe in ein richtiges Verhältnis zu der jeweiligen Art der Einbandverzierung zu bringen haben. Denn ob er mehr plastische oder polychrome Wirkungen erstrebt oder eine Verbindung beider sucht, immer ist die Wahl der eigentlichen Einbandfarbe für das Gelingen mitentscheidend. Von den einfachen und doch subtilen Lichtschatteneffekten des matten Blinddruckes bis zum geschickten Einfangen der Lichtfluten durch die Handvergoldung, bis zu der Farbenmannigfaltigkeit, zu der die Lederauflage- oder -einlagearbeit nötigt, müssen ihm die Farben zum Einbandschmucke dienen.

(107) Farbenfreudigkeit lehrte erst die islamische Buchbinderkunst der europäischen. Im Gegensatz zu der nordischen Einbandkunst der Spätgotik, die die stumpfen Lederfarben nicht weiter aufhellte, legte der islamische Buchbinder selbst bei einer nur einfachen Ausschmückung seiner Arbeit einen Hauptton in die Mitte und vier Nebentöne in die Ecken, erstrebte schon durch seine Dekorationsart allein Fleckenwirkungen. Die reicheren Muster fügte er ineinander, indem er die Verzierung durch Verwendung von blassem Gold, Silber, Nickel abtönte; wenigstens zwei zueinander abgestimmte Goldtöne zeigt fast jeder kostbarer geschmückte islamische Einband. Und wie die prachtvollen islamischen Handvergoldungen nur das Ergebnis mühsamster, dem eiligeren Abendländer kaum verständlicher Geduldsproben sind, so sind auch die freilich seltenen islamischen Einbände mit farbigen Ledereinlagen in ihrer kunstvollen Technik ebenfalls erstaunliche Wunderwerke.

Häufiger suchte der islamische Buchbinder durch farbige Papiere oder Seiden, die er hinterlegte, bunte Wirkungen zu erreichen, die in Ländern, wo jedermann an den vortrefflichsten Beispielen der Webekunst täglich seine Augen schulen konnte, keine grellen Effekte sein durften. Der Abendländer hat nicht die sich Zeit lassende Phantasie des Morgenländers, er verwebt nicht wie jener in stundenlanger Betrachtung des Farben- und Linienspieles eines schönen Teppichs die eigenen Gedanken mit dem kostbaren Stoff. Immerhin aber kann er nachempfinden, wie solche ihm fremde Eigenart auch für die Meisterwerke islamischer Einbandkunst großen Einfluß haben konnte und den Farbengeschmack verfeinern mußte.

(108) Schon mit der Wahl des Einbandüberzuges beginnt die Farbenwahl, die auch auf die Art des Einbandüberzugsstoffes Rücksicht zu nehmen hat. Zwar lassen sich die Farben bei Lederbänden durch Lackieren beleben, durch Wachsen abstumpfen, aber besser wie solche künstliche Nachhilfen ist ein von vornherein passend ausgewählter Überzugsstoff. Und wie etwa gelbliches Pergament warm, weißes Pergament frostig wirkt, so wirkt auf feinen, glatten Ledern eine zarte, auf groben, rauhen Ledern dagegen eine kräftige Vergoldung besser, was man vorher überlegen muß, wenn man nicht durch die Verzierungsarbeit die gewählte Grundfarbenwirkung verändern möchte. Die gleichen Farben wirken bei verschiedenen Bezugsstoffen sehr verschieden, wie sie schon bei groben und feinen Geweben, bei genarbten und glatten Ledern verschieden wirken. Daß bei der Verzierungsarbeit ebensowenig Mittel verwendet werden sollen, die den Überzug angreifen, wie solche, die ihn verfärben, ist eigentlich selbstverständlich. Trotzdem fehlt hier oft die nötige Vorsicht, und selbst durch Nachlässigkeiten bei der Verzierungsarbeit entstandene Flecken werden von manchen Buchbindern unbeachtet gelassen. Daß auf durch Beizen oder Marmorieren gemusterten Ledern diesen anhaftende Flecken weniger auffällig sind, zumal wenn (für Musterungen überhaupt besser geeignete) dunkle Farben ge-

wählt wurden, ist allgemein bekannt und benützt, deshalb aber noch nicht empfehlenswert.

(109) Auch das Zusammenstimmen verschiedener zu einem Einbande benutzter Überzugsstoffe auf seine allgemeine Grundfarbe ist für die Farbenwahl entscheidend. Bei einem Einbande sollen Rücken (und Ecken), Deckelüberzug, Kapital, Schnitt, Vorsatz im Farbeneinklang sein. Das schließt natürlich nicht aus, daß sie sich in diesem Einklang für den Gesamteindruck des Bandes zusammenfinden, ohne daß sie im einzelnen von genau gleicher Farbe wären. Überzug wie Vorsatz sollen aber immer die gleiche Grundtönung festhalten, die wiederum durch die Farbe des Buchpapiers (auch des Buchumschlags) mit bestimmt wird. Die Vorsetze, die bescheidener und diskreter als der Überzug wirken müssen, sollen im allgemeinen heller wie dieser und der Schnitt sein. Ist der Schnitt gemustert, so muß seine Musterung der des Deckenüberzuges (jeweilig auch des Vorsatzes) entsprechen, als (am besten) einfarbiger Schnitt kann er dagegen mehr neutral bleiben (wie der Goldschnitt), aber auch die Grundfarbe von Überzug und Vorsatz festhalten, wobei eine Abtönung des Überzuges über den Schnitt zum Vorsatz vortrefflich wirkt. Bei einem Lederspiegel und Ledervorsatz wird sowohl Spiegel wie Vorsatz am besten die Grundfarbe des Deckenüberzugsleders festhalten, dabei aber ein wenig dunkler oder heller wie diese sein müssen, damit sich Deckelkanten und Spiegel voneinander abheben. Daß dann die Kantenvergoldung allein auf dem Überschlag als dem Rahmen des Spiegels steht und diesen vielleicht noch für ein besonderes Spiegelbild freihält, ist nicht unwichtig. Allerdings kann auch eine sehr geschickte Spiegel und Überzug verbindende Vergoldung oder farbige Lederauflage(-einlage)arbeit zu Farbenausgleichen führen, die zu versuchen indessen nur ein sehr ausgebildeter und geschärfter Farbensinn wagen darf. Bei den Durchzugsarbeiten, wie sie besonders häufig bei Pergamentbänden ausgeführt werden, wird man die Pergamentbänder immer in der Farbe des Perga-

mentüberzuges halten müssen, während Seidenbänder bei weißem Pergamente wohl in einer von diesem verschiedene Farbe gewählt werden können, nicht aber bei einem gelblichen, wo sie ebenfalls gelb erscheinen müssen. Werden wie immer bei Halbbänden verschiedene Bezugsstoffe gewählt, so müssen diese nach Art und Farbenstimmung zueinander passen. Rükken (und Ecken) sollen mit dem Deckelüberzuge aber nicht den genau gleichen Farbenton haben, um die Wirkung des Ganzbandes zu vermeiden. Halbbände mit Ecken pflegt man allgemein mit Marmor oder Kleisterpapieren (oder ähnlich gemusterten Geweben, besonders Seiden) zu überziehen. Die Buntpapiere und die wie sie gemusterten Gewebe müssen dann aber (ganz abgesehen von der allgemeinen harmonischen Abstimmung nach Größe und Stilart der Muster) in einem richtigen Verhältnis zur Buchgröße und zum Buchstile stehen. Einfarbige Webstoffe ohne Glanz (etwa Rips, Rohseide) eignen sich vortrefflich zum Rücken- (und Eckenüberzug) solcher kleinen Halbbände, denen man eine diskrete Farbeneinheit geben möchte. Als Überzug und Vorsatz passen für sie sowie für die ihnen ähnlichen Halbbände mit gelblichen, den edlen Ton alten Elfenbeins habenden Pergamentrücken (und Ecken), einfarbige glatte, helle Japanpapiere oder ebensolche dunklere Papiere mit ihren charakteristischen braunen Fasern, auch Marmorpapiere in weichen Farben. Ebenso lassen sich regelmäßig gemusterte Papiere vorteilhaft mit Geweben ohne Glanz zusammenbringen. Modeldruckpapiere, wie die auch für Ganzbände beliebten japanischen Lederpappen, bei denen die Farben der Muster fast niemals glatten Kontur haben, die üblichen Seidenvorsätze aus Moiré antique, und ähnliche Stoffe mit „spielenden" Farben aber sollte man wegen ihrer Unruhe und bei verschiedener Beleuchtung allzu wechselnden Wirkung niemals ohne eingehendere Berücksichtigung dieser ihrer charakteristischen Eigenart verwerten.

(110) Endlich darf auch die Anlage und Ausführung der der Einbandverzierung zugrunde gelegten Zeichnung nicht

übersehen werden, weil nicht alle Farben die gleiche Dekoration vertragen. Auf dunklen Tönen wirkt eine reiche Dekoration aufdringlich, bei hellen ist sie beinahe nötig. Gerade hierin offenbart sich die Begabung des Einbandkünstlers, der bei jeder Einzelüberlegung immer vergleichend auf den endgültigen Gesamteindruck hinarbeitet, überall intuitiv (denn das läßt sich nicht lernen) die richtigen Proportionen erkennt und im steten Abwägen der Dekoration als Ganzes und ihrer einzelnen Elemente mit Rücksicht auf die endgültige Wirkung seine Meisterschaft bewährt. Ist doch das die hauptsächliche Ursache des matten, trockenen Aussehens mancher Einbandverzierung, bei der sehr genau und gut ihre Konstruktion beachtet wurde, daß sie zwar alle Verstöße gegen die wohlbekannte Ordnung vermeidet und deshalb ordentlich ist, daß sie aber nicht nach ihrer endgültigen Wirkung von vornherein empfunden und dauernd durchgeführt ist.

(111) Der Handdruck ist sowohl als Glanzdruck wie als Mattdruck möglich. Damit ist dem verzierenden Buchbinder die noch immer viel zu wenig ausgenützte Möglichkeit gegeben, etwa durch einen glänzenderen Blinddruck und umgekehrt durch einen weniger glänzenden „mattierten" Golddruck seine Farbenmischungen leichtflüssiger zu machen, vorausgesetzt, daß er nur immer den grundsätzlich an jeden gut ausgeführten Blind- oder Golddruck aus der Art dieser Verzierungsweise notwendig zu stellenden Anforderungen Genüge leistet. Die Wahl des Goldes (oder einer anderen Metallfarbe) ist für die Farbenwahl immer bedeutungsvoll. So steht, um wenigstens ein Beispiel anzuführen, zitronenfarbiges Gold zwar auf grünem nicht aber auf dunkelrotem Leder und umgekehrt Orangegold nicht auf grünem Leder. Auch sollte bei der Einbandverzierung mit Blind- oder Golddruck immer die endgültige Wirkung der fertigen Dekoration während der Arbeit nachgeprüft werden, was allzuhäufig unterlassen wird. Denn das fertige Buch ist nicht in dem hellerleuchteten Arbeitsraum in seiner endgültigen Umgebung. Erst später, im Bü-

cherschrank, auf dem Tische des Einbandliebhabers soll es seine Schönheit zeigen, wofern es sich nicht um einen Schaukasteneinband handelt, der im kalten Lichte eines Museums mehr die Kunstfertigkeit des Einbandkünstlers beweist als seine Kunst ahnen läßt. Bei gedämpftem Licht offenbart sich die unmittelbare Wirkung des blinkenden Goldes einer reichen im Handdruck ausgeführten Einbandverzierung, und deshalb mag mancher Band, der als wohlgelungenes Schaustück auf dem Arbeitstische des Buchbinders zu glänzen schien, später aufdringlich oder nüchtern erscheinen.

(112) Beim Blinddruck (bei dem jeder Stempel zwei bis dreimal gedruckt werden muß, um die notwendige Bräunung zu erreichen) sollen die auf dem Leder entstehenden Zierformen in einem gleichmäßigen, dunkler sich vom Leder abhebenden Tone erscheinen, der vom alten Elfenbeinton (bei weißgegerbtem Schweinsleder) bis zu einem glänzenden, warmen kastanienbraunem Ton (dessen Kontrast mit dem hellen Ton des naturfarbenen Schweinsleders vielleicht am schönsten ausgeglichen erscheint) immerhin reiche Nuancierungsmöglichkeiten gibt. Alle Abdrücke eines mit Blinddruck verzierten Einbandes müssen aber eine gleichtiefe Tönung zeigen, und gerade hierin liegt eine besondere Schwierigkeit des Blinddrucks. Am besten steht der Blinddruck auf hellen, matten Ledern (wie auf ungefärbtem Kalbleder und mit Fichtenlohe gegerbten Schweinsleder). Indessen lassen sich auch genarbte Ziegenleder sehr gut mit Blinddruck verzieren, wie überhaupt alle Leder, die in richtiger Weise vor dem Drucken angefeuchtet werden können. Fehldrucke, die dadurch entstehen, daß entweder mit Stempeln verschiedenen Wärmegrades oder mit verschiedener Dauer des Druckens gedruckt wird, fallen zwar bei dunklem Schweinsleder weniger auf als bei hellem. Trotzdem aber bleibt ein zu heiß, zu kalt, zu lang, zu tief gedrucktes Blinddruckmuster als ein durch Nachdrucken gar nicht mehr auszubessernder Fehler einer Blinddruckverzierung bestehen, so daß die einwandfreie Ausführung einer solchen Verzierung

auch nach ihrer technischen Bedeutung sehr wohl die Gleichstellung mit der Handvergoldung erlaubt. Obschon von der neueren Einbandkunst etwas vernachlässigt, und insofern einen gewissen Gegensatz zur Handvergoldung bildend, als er gegenüber deren nur polychromen Effekte auch die plastischen mitbenützt, gestattet der Blinddruck doch, zumal mit sparsamen Golddruck (der bei naturfarbenem Schweinsleder allerdings nicht so voll zur Geltung kommt wie bei dunkel gebeiztem oder gefärbtem) ausgeglichen, vortreffliche Wirkungen. Zudem liegen gerade in der Blinddruckverzierung noch allerlei Entwicklungsmöglichkeiten, die zu finden und auszunützen in letzter Zeit die neudeutsche Einbandschule sich bemüht hat.

(113) Es ist bei der Handvergoldung, ganz abgesehen von der bei Verwendung des kostbaren Goldes zum Einbandschmuck schon von vornherein mehr betonten Prunkentfaltung, häufig nicht leicht, der reicheren Einbanddekoration ihre Feinheit zu bewahren und die Metallisierung der Lederdecke zu vermeiden. „Gold, je reicher es angewendet wird, verlangt desto mehr gesättigte, vollständige Farbe, auf welcher es ruht; jede farbige Dekoration, mag sie in sich noch so harmonisch sein, muß in ihrer Skala gehöht und gekräftigt werden, wenn Gold hinzutritt." Die sichere Beherrschung der mit diesen Worten J. v. Falckes vortrefflich bedingten polychromen Effekte, die jede gute Handvergoldung zeigen muß, wird ihr (und nur ihr allein) durch die Möglichkeit erleichtert, die Wirkungen des Tiefenschattens voll ausnutzen zu können. „Die große Schönheit und der Hochglanz einer guten vergoldeten Verzierung rührt daher, daß jeder Stempel gesondert gedruckt wird, so daß die einzelnen Abdrücke das Licht in ein wenig voneinander abweichenden Winkeln reflektieren. Die Dekoration eines so sorgfältig handvergoldeten Einbandes, der viele Pfund kostet, kann auf eine Prägeplatte graviert werden, und Hunderte von Abdrücken können davon zu einem geringen Preise gemacht werden. Die Nachbildung mag jede Linie des Originals wiedergeben; da alle in einer Linie liegen wird das Leben

und die Brillanz des Originals, werden gerade diejenigen Eigenschaften fehlen, die das Werk der Arbeit wert machen." So deutet Douglas Cockerell den hauptsächlichen Unterschied zwischen der artistischen und mechanischen Ausführung einer Einbandverzierung an, bei der die Umrisse ihrer Zeichnung mit leuchtendem Gold gezogen werden. Bei der Handvergoldung ergeben selbst da noch, wo die feinsten pointillistischen Wirkungen des Golddruckes in der Art des Le Gascon für den bequemeren Gebrauch größerer Stempel vergröbert wurden, die Reflexe den Zusammenklang der vielen einzelnen Abdrücke, sind Farben auf der Palette des Einbandkünstlers. Die Handvergoldung muß deshalb die goldenen Linien und Punkte trennen, die Plattenprägung darf sie zusammenziehen. Ihre Wirkungen entsprechen der einer Metallbandauf- oder -einlage und begegnen sich darin mit denen derjenigen Werkzeuge des Handvergolders, die ähnliches ermöglichen sollen wie die größeren Rollen.

Feine Zeichnungen auf rauheren Stoffen büßen ihre Feinheit ein. Das ist auch für den Entwurf der Handvergoldung zu beachten und für die Wahl der Stempelmuster zu berücksichtigen, wobei dann auch nicht übersehen werden darf, daß Gold nicht auf glänzenden hellen, sondern auf dunklen stumpffarbigen Stoffen seine volle Wirkung erlangt, und daß die Schwarz-Weiß- (oder Blau-Weiß-)Zeichnung dünner als ihre Ausführung in Handvergoldung erscheint. Je reicher eine Einbandvergoldung wird, desto feiner muß sie werden. Wenn man die ganze Decke mit Gold überziehen will, so kann man nur durch die Verwendung vieler kleinen, dicht nebeneinander gesetzten Stempelabdrücke das Metallisieren vermeiden. Hierbei kommen aus dem unvermeidlichen Mangel der Handvergoldung auch ihre unübertrefflichen Vorzüge und der Umstand, daß viele mit der Hand nebeneinander gedruckte Stempel nicht genau in der gleichen Fläche liegen können, muß zum bewußt genutzten Vorteil werden. Die leblose Gleichgültigkeit, die das ganz gleichmäßig durch einen Prägestempel ge-

preßte Muster hat, verschwindet bei seiner Ausführung in Handvergoldung. Während dort das Gold charakterlos und kalt glänzt, weil das Licht über die Verzierung glatt hinwegfließt, leuchtet es hier, sich scheinbar in dem dichten Goldnetz verfangend, überall auf der unebenen Golddecke reflektiert: fortwährend huschen die Lichtstrahlen über die Dekoration hin und her, geben ihr warmes Leben. Darin liegt es denn auch begründet, daß verschiedene Goldtöne nebeneinander gebraucht die subtilen Effekte des Golddrucks ungemein steigern können, daß aber im allgemeinen die Nebeneinanderanwendung von Gold- und Silberdruck ausgeschlossen erscheint.

Die Farbenwirkung der Handvergoldung setzt ihre vollendete Ausführung voraus. Sichere Kunstfertigkeit in der Handvergoldung ist, auch nur insoweit ihre technische Beherrschung in Frage kommt, von allen Buchbinderfertigkeiten am schwersten zu gewinnen. Denn eine gute Handvergoldung muß auch unter dem Vergrößerungsglase einen durchaus genauen Abdruck der einzelnen Zierformen zeigen, die Linien dürfen, wie überhaupt beim Handdruck, nicht überschnitten sein, sie müssen fest aufeinanderstoßen. Zu den hauptsächlichen Fehlern der Handvergoldung gehören das „Mausern" (das wie von Mäusen zerfressene Fehlstellen in der Vergoldung, an diesen Stellen statt des glatten einen wie zerriebenen Goldauftrag zeigt) und das „Doublieren" (das ungenaue Nachdrucken einer schlecht gedruckten Stelle). Durch mangelhaftes Schneiden fehlerhafter Stellen im Golde, ungenügend erwärmte Werkzeuge und ihr unrichtiger Ansatz sind die hauptsächlichen Ursachen des Mauserns. Eine zu kalt gedruckte, „manquierte" Stelle läßt sich durch etwas wärmeres Nachdrucken noch am ehesten ausbessern. Der glatte, sichere Druck von unten nach oben des heißen Zierwerkzeuges wird um so schwieriger, je größer das Muster ist, weil einmal die stärker ausstrahlende Hitze des größeren Eisens den Grund leichter trocknet und weil auch seine sichere, rasche Hand-

habung schwerer ist. Dadurch ist auch die Verwendungsgrenze der Handvergoldung bestimmt, Zierwerkzeuge, die eine bestimmte Größe haben, lassen sich nicht mehr sicher mit der Hand drucken, und ihr Muster muß für den Handdruck auf mehrere Stempel verteilt werden. Aber das Vermeiden der Fehler bei der Handvergoldung kann hier noch nicht als Kennzeichen der Meisterschaft in dieser Kunstfertigkeit gelten, erst die Beherrschung des reinen Bogendruckens, dessen Ausnutzungsmöglichkeiten die künstlerischen Grenzen der Handvergoldung bestimmen, darf als solches betrachtet werden.

(114) Um Farbenwirkungen (Abtönungen, Flecken) zu gewinnen, die von der Einbandgrundfarbe verschieden waren, sind die eben angedeuteten, in der Vergoldung selbst liegenden Mittel von den europäischen Buchbindern nur verhältnismäßig selten angewendet worden, und insbesondere wurde neben dem Golde das Silber selbständig nur ganz gelegentlich gebraucht. (Die Silbertingierung auf Lyoneser Einbänden des sechzehnten Jahrhunderts ist ein Beispiel für die Ausnahmen, vielleicht sogar eine bewußte Anlehnung an die islamischen Muster.) Diesen Mangel glich indessen die Entwicklung der Hauptwerkzeuge für den Golddruck, der kleinen Stempel aus, wie sie seit dem sechzehnten Jahrhundert sich ihrem Gebrauche anpaßte. Von den massigen Vollstempeln der ersten Zeit bis zu den leichteren Linienstempeln der folgenden, bis zu den leichtesten Umrißstempeln einer noch späteren, hellen sich die Muster der kleinen Eisen allmählich auf, bis sich zuletzt den französischen Meistern des siebzehnten Jahrhunderts in den Punktierstempeln die geeignetsten Werkzeuge einer Dekorationstechnik boten, die einige Ähnlichkeit mit jener Malweise zeigt, bei der alle Farbenflächen mit Rücksicht auf die Gesamtwirkung in Farbenpunkte aufgelöst werden. Und vielleicht ist auch damit eine Ursache des Verfalles französischer Einbandkunst im siebzehnten Jahrhundert angedeutet: die Einbanddekoration mit Fleckenwirkungen, die Komposition auf einen Gesamteindruck hin muß innerhalb zu enger Grenzen bleiben.

Die kleine Buchdecke bietet nicht genügenden Raum zur ruhigen Entfaltung eines allzusehr gesteigerten Farbenspieles. Wie die Einbandformen nicht verzerrt, die Linien der Einbandzeichnung nicht unklar, so dürfen auch die Einbandfarben nicht unausgeglichen sein. Ein kalter oder warmer, ein schwerer oder leichter Grundton bestimmen den Charakter des Einbandes, beherrschen alle seine koloristischen Wirkungen und ihm müssen sich alle anderen Einbandfarben fügen. Farbengegen- oder -zusammenklänge, die auf größerer Fläche noch den harmonischen Einklang finden, werden beim Bucheinbande disharmonisch, weil sie sich hier übertönen müssen.

Daß auch beim Bucheinbande die allgemeinen und besonderen Gesetze der Farbenharmonie nicht verletzt werden dürfen, daß auch der Bucheinband immer eine den Augen angenehme Farbenzusammenstellung zeigen muß, ist eine Binsenwahrheit, die als dogmatisches Theorem verkündet niemandem etwas Neues sagt, als systematische Theorie begründet aber nur in einem umfangreichen, umständlichen Werke Platz hätte, zumal die Farbenkunst keine Farbentheorie ist, und zwischen der Mischung von farbigen Stoffen und der von farbigem Licht sehr große Unterschiede bestehen. So kann hier eine Liste aller Farbenwerte, die deren Gegensätze und Verwandschaften verzeichnet, auch nur andeutungsweise nicht aufgezeichnet werden. Die alte, von Goethe anerkannte Regel, daß sog. komplementäre Farben nebeneinander dem Auge von angenehmer Wirkung sind (was in ihrem gleichzeitigen Kontraste begründet ist) darf jedenfalls nicht als immer gültiges Gesetz befolgt werden, weil die Kontrastwirkung der Farben mitunter in ästhetischer Beziehung keineswegs einwandfrei erscheint, eine Belebung der Farben dadurch, daß man sie ihren primitiven Glanz durch Bilden von Komplementärfarben steigern lassen muß, vielleicht von vornherein zu einer anderen Farbenwahl führen kann. Hinsichtlich der Farbenzusammenstellungen wird man nur im allgemeinen sagen dürfen, daß die bei einem Einbande verwendeten Farben in der Reihe der Farben-

leiter (des Spektrums) einander nicht zu nahe stehen dürfen. Auch sollten Farbenmassen mit großen Intervallen höchstens zu je drei Farben kombiniert werden, wozu noch weiß, grau, schwarz hinzukommen können. Sonst aber steht die Wahl zwischen den sogenannten ausgesprochenen und den, weil sie in zwei Farben so hineinspielen, daß eine vorherrschende kaum zu erkennen ist, als unbestimmt bezeichneten Farben, frei. Ist sie getroffen, so wird die einheitliche Farbenwirkung des Einbandes entweder durch die Effekte des Kontrastes oder durch die der Harmonie gesucht, wofür das koloristische Temperament des Buchbinders am letzten Ende ausschlaggebend sein wird. Von ihm bestimmt, wird er so oder so anfangend entweder den Ausgleich zu starker Kontraste durch Mittel- und Übergangsfarben erstreben oder die Farbenabstufung für ihre Harmonie prüfen. Daß er die besonders ausgesprochenen Farben (deren Namen wie Grellrot, Knallgelb, feuriges Blau oder Grün schon ihre übermäßige, verzehrende Leuchtkraft andeuten) vermeidet, wird den meisten als aus einem angeborenen Gefühl für den guten Farbengeschmack selbstverständlich erscheinen. Weniger leicht wird erkannt, daß zwei unbestimmte Farben nebeneinander keine Tiefe haben, und durch eine ausgesprochene Farbe, die dazwischen gestellt wird, gehoben werden müssen. Und bei dem Ausgleich der Farbendissonanzen durch das Hineinbringen neutraler Farben bieten sich oft so erhebliche Schwierigkeiten, daß ein Versuch, durch eine Veränderung der Stellung der Farben zueinander andere Farbenwirkungen zu erreichen, durch eine Änderung der Größe und der Verbindung der einzelnen Ziermuster miteinander auch eine Wandelung der Farbenwirkung herbeizuführen oft (bei nicht allzugroßen Farbenflächen) vorteilhaft sein kann. Leichter ist es schon, nichtharmonierende Farben zusammenzubringen, indem man schwarz oder weiß zwischen sie setzt. Aber dieses einfache allgemein geläufige Aushilfsmittel darf keine zu bequeme Anwendung finden, wenn es nicht versagen soll.

Für die wohlverstandene Einbandverzierung, die lediglich als Abschluß der Bindearbeit Geltung beansprucht, kann die Verwertung besonderer polychromer Effekte nicht Selbstzweck sein, sie kann ihr lediglich als ein willkommenes Hilfsmittel zur sicheren Beherrschung der Farbenharmonie des Einbandes erscheinen. Denn das leichte Mittel, diese Harmonie zu schaffen, der Gebrauch neutraler Töne (Gold, Grau, Weiß, Schwarz) ist bisweilen nicht angebracht, zumal da Gold oft zu prunkvoll, Grau zu nichtssagend wirkt, Schwarz einen heiteren Grundton, das über seine Grenzen hinausleuchtende Weiß die Gesamtstimmung leicht stört. Wenn daher bei dem Vorherrschen eines Haupttones, mit dem andere Farben nur schwer Akkorde bilden, Farbenkontraste ausgeglichen, beruhigt, gemildert werden sollen, muß eine diskrete und überlegte Polychromie diesen Ausgleich vermitteln. Unversöhnliche Farben scheinen weniger einander zu widerstreiten, wenn sich ein neutraler oder in die fehlenden Gegensatzfarben spielender Schleier über sie legt: eine Beobachtung, die die muselmännischen Buchbinder für ihre durchbrochenen, farbig unterlegten Einbandverzierungen verwertet haben. Ähnliche ausgleichende Wirkungen ermöglicht bei Farbengegensätzen das Ineinanderspielen der Farben durch Lederauflage- oder -einlagearbeit. Auch die Einbandplastik, die mit ihren Lichtern, Reflexen und Schatten die für einen harmonischen Farbenausklang notwendigen Übergänge schafft, darf in ihren polychromen Wirkungen nicht unbeachtet bleiben, besonders der farbig gebeizte Lederschnitt, zumal als Flachtechnik ausgeführt, hat für die Einbandpolychromie eigenen Wert. Niemals aber wird eine Emanzipation von den erprobten Einbandbezugsstoffen um zu besonderen Farbenwirkungen zu gelangen, ein Suchen nach Mal- oder Modelliermaterial ohne Rücksicht auf die Grenzen der Einbandkunst für diese eine Förderung bedeuten können.

Freilich, die gründlichsten Kenntnisse in der Farbentheorie machen noch nicht den ausgezeichneten Koloristen, und das gilt auch für den Buchbinder. Allerdings darf die-

ser, einen vielleicht nur angelernten Farbengeschmack überschätzend, die Farbenwahl nicht allzu sorglos behandeln. Bei der Arbeit übersehene, leicht auszugleichende kleine Disharmonien können einem sonst vorzüglich gelungenem Einbande alle Schönheit rauben. Wenn die Farben des Kapitals, der Vorsetze, des Schnittes nicht mit den Farben der Einbanddecke in Einklang gebracht sind, wird immer ein disharmonischer Eindruck bleiben, dessen häufigste Ursache ein falsch gefärbtes Kapital (Kapitalband) zu sein pflegt. Man kann die Farben der Spiegel und der Vorsetze in gleicher oder kontrastierender Farbe wählen, wenn man nicht gelegentlich, wofür besonders die Farbe des Buchpapieres entscheidend ist, eine neutrale Farbe für vorteilhafter hält. Nur darf man niemals bei gemusterten Stoffen (also auch nicht bei Buntpapieren) ihre Gesamtwirkung über den Einzelheiten ihres Musters vergessen oder etwa zu matten, stumpfen Ledern glänzende Vorsetze wählen. Die Farbengebung bei der eigentlichsten Farbenkunst des Buchbinders, bei der er seiner Farbenfreudigkeit am ehesten nachgeben kann, bei der Stoffmusterung, läßt sich am schwersten nach umständlichen Regeln auch nur halbwegs erlernen. Der eine kann bei der Herstellung seiner Kleistermarmorierungen (bei denen der Kleister die Farbe dämpft) mehrere Farben überhaupt nicht mit Sicherheit beherrschen, während der andere, ohne in Vielfarbigkeit zu verfallen, auch mehr als zwei oder drei Farben zu gebrauchen weiß. Und der eine muß bei seinen Musterungen die langsam ineinander übergehenden, wie im Regenbogen verschwimmenden, irisierenden Farben immer vermeiden, während der andere gerade durch sie der Stoffmusterung neue Reize abzugewinnen versteht. Jedenfalls aber ist die Bezeichnung des Buntpapieres nicht so zu verstehen, daß jede Buntheit, die dem Hersteller gerade gefällt, für die Farbengebung, wie sie die Einbandkunst erfordert, auch erlaubt ist.

(115) Neben nicht zu dünnen und zähen farbigen Rohpapieren, das heißt in der Masse gefärbten Papieren, denen

bereits während der Herstellung ein Farbstoff zugesetzt wurde, insbesondere den einfarbigen rauhen Papieren und den farbigen Büttenpapieren werden in der Buchbinderei die Buntpapiere, die nach der eigentlichen Fertigstellung des Papiers mindestens (meist nur) auf einer Oberfläche durch Auftragen von Farben, Lacken, Firnissen, Bronzen, durch Bedrucken mit farbigen Mustern, durch Reliefprägung verzierten Papiere, allgemeiner verwendet. Diese Buntpapiere werden nach den verschiedensten Verfahren hergestellt, weshalb ihre Unterscheidung am zweckmäßigsten nach den Färbungs- und Musterungstechniken selbst erfolgt, (wobei als moderne Hauptverfahren etwa zu nennen wären die Streich-, Spreng- und Aussprengfärbungen, die Tunk- und Marmoriermusterungen, die Kleistermusterungen, der Model-, Walzen- und Schablonendruck sowie der Steindruck). Auch andere Unterscheidungen, wie in Glanz- und Mattpapiere, in handgearbeitete und maschinengefertigte Buntpapiere, in (auf einem Bogen) begrenzte und endlos gemusterte Papiere usw. wären möglich, ohne daß damit bei der ungemein großen Zahl alter und neuer verschiedenartiger Buntpapiere eine klarere Übersicht zu gewinnen wäre.

(116) Schon um 1700 scheint in Deutschland als billiger Ersatz der Metallprägepapiere der Modeldruck herangezogen zu sein, indem man von geschnittenen Holzstöcken Gold- und Silberbronze flach auf farbig gestrichene Papiere druckte. Man übertrug dann die Technik des Stoffdruckes derart auf den Buntpapierdruck, daß man nicht nur mit einem Stocke einfarbig, sondern mit mehreren Modeln mehrfarbig mit der Hand druckte, und neben den Holzblöcken gelegentlich Messingstifte brauchte, um Punktmuster zu erzielen. (Daher der im achtzehnten Jahrhundert gebräuchliche Name Kattunpapiere.) In der modernen Industrie ist dieses Verfahren zum Walzendruck umgewandelt, bei dem in Messingwalzen gravierte Muster endloses Rollenpapier bedrucken, und der es leider möglich macht, alle Leder, Leinen, Holz, Metalle, Elfenbein und so fort in Papier nachzuahmen.

(117) Das unvollkommenste Verfahren, Papier auf einer Seite zu färben, besteht im Auftragen der Farbe mittels eines Pinsels oder einer Bürste, wobei natürlich der Pinsel- oder Bürstenstrich wenigstens für eine genauere Prüfung noch sichtbar ist. Auch blieb früher wenigstens (gewiß nicht zum Nachteile einer ruhigen Farbenwirkung) bei dieser ältesten Art der Buntpapierherstellung der Bogen noch unpoliert. Den einfarbigen Grund dieser „gestrichenen Papiere“ suchte man zu beleben, indem man sie (etwa durch ein Drahtgittersieb) mit feinen Tropfen einer von ihrer Grundfarbe abweichenden Farbe (dunkel auf hell oder umgekehrt) besprengte, so daß derartige „gesprengte Papiere“ eine manchen Vogeleiern ähnliche Musterung bekamen.

Als das Hauptherstellungsverfahren für Buntpapiere gilt seit langem die sogenannte Marmorierkunst (ein Name, der freilich die Technik, durch die Tunkpapiere gewonnen werden, nicht bezeichnet, sondern lediglich das Aussehen einer bestimmten Gruppe von Tunkpapieren). Das Marmorieren besteht im wesentlichen darin, daß auf einem in einem flachen Becken befindlichen dickflüssigen Grunde fein geriebene flüssige Farben (die mit Ochsengalle oder einem anderen Treibmittel versetzt sind) unter Anwendung eines Pinsels aufgetropft werden, und nach der Formung des Musters durch Eintauchen des Blattes (oder des Buchschnittes beim Marmorieren von Bücherschnitten) vom Grund abgehoben und auf das Blatt (oder den Schnitt) übertragen werden. Für die Herstellung der den Grund bildenden schleimigen aber nicht klebenden Masse, die dicht genug sein muß, um die Farben auf ihrer Oberfläche tragen zu können, flüssig genug, damit sie sich ausdehnen können, und klar genug, damit sich die Töne der aufgesprengten Farben genau voneinander abheben, benutzte man früher mit Wasser angerührten (Leinsamen oder) Gummi-Tragant, jetzt allgemein nach Joseph Halfers Beispiel das bessere und billigere Caragheenmoos (isländisches Moos). Die auf der Oberfläche schwimmenden Far-

ben werden durch das Treibmittel mehr oder minder stark aus- und gegeneinander getrieben, ohne sich zu vermischen, so daß marmorartige Muster entstehen. Man kann mit dem Borstenpinsel (für große Tropfen), mit feineren Pinseln oder einem zarten Reisstrohbesen neue Tropfen darauf und darunter spritzen, und die zartesten Farbenbilder hervorrufen. Noch bestimmter kann man die Farben durch mechanische Eingriffe mustern. Mit einem beinernen oder hölzernen Streichstift, zur Not mit einem Pinselstock kann man künstlichere Marmorierungen ziehen. Durch Kämme von verschiedener Weite, wie sie leicht aus Karton, Linoleum, Gummi, Metall mit den erwünschten Mustern entsprechenden mehr oder weniger breiten Spitzen herzustellen sind, läßt sich der sogenannte Kammarmor bilden, bei dem nach der Handhabung des Kammes die verschiedensten, verschiedenartig benannten Musterungen entstehen, wie z. B. durch Drehungen der Schneckenmarmor. Auf die fertig gemusterte Farbschicht wird ein Bogen weißes Papier gelegt, der die Farben ansaugt. Jeder Bogen muß einzeln getunkt werden, und für das Tunken eines jeden einzelnen Bogens ist eine neue Herrichtung der Farbschicht notwendig, die beim Abziehen des vorher marmorierten Bogens zerstört wurde und deshalb von dem Schleimgrunde abgestrichen werden mußte. So erscheint dieses Tunkverfahren (das wohl aus der Türkei eingeführt ist, worauf auch die Bezeichnung der alten Tunkpapiere als Türkische Papiere hindeutet) als eine rechte Werkstattkunst. Da die Buchbinder, worauf schon hingewiesen ist, in der gleichen Art, wie sie ihre Tunkpapiere herstellen, auch den Schnitt mustern können, gelangte man fast selbstverständlich dazu, Überzug, Schnitt und Vorsatz durch Marmorieren in Einklang zu bringen. Bei der Unerschöpflichkeit der Marmorierungsmuster, in der ja ein Hauptreiz dieses Buchbinderzierverfahrens liegt, ist eine Einteilung und Übersicht der verschiedenen Muster beinahe unmöglich. Am besten wird man (mit P. Adam) als die beiden Hauptgruppen den gezogenen Marmor und den Adermarmor bezeichnen. Die erstere würde

alle diejenigen Muster umfassen, die durch ein Behandeln ausgesprengter Farbtropfen mit einem Stift, mit Kämmen usw. entstehen, die andere diejenigen, die feinere oder gröbere Adern auf ungefärbtem oder gefärbtem Grunde haben. Bei dem gezogenen Marmor sind es große Farbentropfen, die durch eine mechanische Behandlung in eine bestimmte Form gebracht werden, bei dem Adermarmor feine aufgesprühte kleine Farbentropfen, die zu Adern zusammengetrieben werden, zwischen denen die letzte Farbe oder der farblose Schlußauftrag als farbloser oder farbiger Grund erscheint. Eine Verbindung der beiden Hauptgruppen und der zu ihrer Musterung angewandten Mittel ergibt wieder neue Marmorierverfahren und damit neue Muster.

Besonders beliebt bei den Buchbindern des achtzehnten Jahrhunderts war ein Verfahren zur Herstellung von Buntpapieren, bei dem Kleister mit einer Farbe zusammengerührt und mit der so entstandenen zähen Masse ein Papierbogen bestrichen wurde. Auf diesem Grunde konnte man dann auf die verschiedenste Weise dunklere oder hellere Zeichnungen hervorrufen: „Man kann die Farbe mit dem Pinsel dicker oder flüssiger, heller oder dunkler auftragen. Man kann die feuchten Kleisterflächen gegeneinander drücken und erhält beim Abheben ein verquetschtes Korn. Man kann in die farbige Masse hineinzeichnen und den weißen Papiergrund bloßlegen, mit einem Stöckchen, einem gezackten Brettchen, mit einem Kamm, mit dem Pinsel, ja mit dem Finger. Auch kann man durch Holzstempel, durch aus Linoleum oder Kork geschnittene Stempelformen oder Papierauflagen, durch Betupfen mit Hasenpfoten, Salatblättern, zusammengedrücktem Papier usw. Zeichnungen eindrücken. Der für solche Kleisterpapiere früher übliche Name Herrenhuterpapiere deutet wohl darauf hin, daß die Herrenhuter ihre Verfertigung seinerzeit zur Hausindustrie gemacht haben. Jedenfalls wird das lange unbeachtet gebliebene Kleisterverfahren, nachdem es nun (durch Anker Kyster) als manuelle Technik neu entdeckt und reformiert worden ist,

wieder viel geübt und auch die Maschine sucht auf endlosem Rollenpapier den Kleistergrund billig zu verzieren.

Bei der Herstellung von Buntpapieren sollen als Farben Pulver- oder Temperafarben Verwendung finden (Anilinfarben sind hierfür untauglich): Chromgelb, Zinnoberrot, Florentinerlack (dunkelrot), Indigo, Zinnobergrün, Rebenschwarz und ihre Mischungen. Um den grellen Ton der Farben etwas abzustumpfen sind sie mit ein wenig Schwarz zu mischen. Die Papiere müssen gut geleimt sein, der Weizenstärkekleister soll mit kochendem Wasser angebrüht werden. Gleiche Töne der Farben, ihre gleichmäßige Verteilung beim Ansprengen, möglichst gleiche Größe der Farbtropfen sind für das gute Gelingen der Arbeit nützlich. Satte, kräftige Farben erfordern auch einen kräftigen Grund, wie leichte zarte Farben einen dünnen. Ablaufen oder Untersinken, Blauwerden oder schlechtes Treiben der Farben sind die häufigsten durch mangelnde Kunstfertigkeit veranlaßte Fehler.

In Europa sind vor dem siebzehnten Jahrhundert Buntpapiere wohl nur ganz vereinzelt hergestellt, und weder als Deckelüberzug noch als Vorsatz in der Buchbinderei gebraucht worden. In Nachahmung der goldgeprägten Ledertapeten und der geprägten Gold- und Silberbleche versuchte man zuerst (vermutlich in Italien) die Herstellung geprägter Gold- und Silberpapiere, die dann aber bald in Süddeutschland zu einer selbständigen Industrie wurde. Vor allem in Augsburger, Nürnberger und Fürther Fabriken wurden derartige Papiere in Massen angefertigt, indem man Blattmetall auf Papierbögen in der Walzenpresse aufprägte und gleichzeitig mit Reliefornamenten musterte. (Ihnen ähnlich sind die modernen sogenannten Brokatpapiere, indessen kann durch die Walzenpressung, das Gaufrieren, leicht die Papierfestigkeit leiden.)

Im Jahre 1808 begann der Aschaffenburger Bankier Alois Dessauer die fabrikmäßige Herstellung der Marmorpapiere, ein Unternehmen, aus dem sich eine eigene deutsche Buntpapierindustrie entwickeln konnte. Natürlich sind für die Produk-

tion großer Auflagen von Tunkpapieren alle modernen chemischen Entdeckungen zur Erzielung eigenartiger, neuer Muster verwertet worden, das Verfahren in seinen Grundzügen ist aber unverändert geblieben, auch im Fabrikbetriebe wird jeder Einzelbogen mit der Hand hergestellt. Daneben sind in den letztverflossenen Jahrzehnten vielfache Versuche gemacht worden, die individuelle Handtechnik neu zu beleben. Beispielgebend wirkten in Dänemark der Buchbinder Anker Kyster, in Deutschland der Griffelkünstler Otto Eckmann und der Kaufmann Leistikow. Allerdings hat die Buntpapierindustrie sich auch bemüht, die alten Handtechniken durch Maschinenarbeit zu ersetzen, Maschinenstreich- und -sprengpapiere herzustellen, die sich von den handgearbeiteten nur durch das feinere Korn unterscheiden, und deren gleichmäßige Musterung nicht eine gewisse Verflachung des Geschmackes vermeiden kann. Die im Stoffe marmorierten Papiere, das heißt schon bei der Herstellung des Papieres selbst, nicht später durch Druck marmorierten Papiere, bilden eine von den handmarmorierten Papieren durchaus verschiedene Gruppe maschinengefertigter Buntpapiere.

(118) Ähnlich wie die Buntpapiere kann man noch andere in der Buchbinderei verwertete Stoffe (Leder, Pergament, Gewebe) mustern. Insbesondere sind es die gesprengten oder getunkten feinen, glatten Seiden, die als Überzug (für Halbbände) oder als Vorsatz bei einer reicheren Einbandausstattung ein vortrefflicher Ersatz des immerhin fragilen Buntpapiers sind. Auch die Verwendung von Modeln und Patronen (Schablonen) ist neuerdings in sehr verschiedener Weise für die bunte Musterung von Geweben und Pergament wieder beliebt geworden, von dem einfachen Bedrucken mit Holzstempeln bis zu ausgebildeteren Verfahren, wie dem Linoleumschnitt und anderen. Immerhin stehen besonders derartige Lederverzierungen (die sich als mit durch Schablonen aufgetragene kleine derartige Blumen schon für die Zeit um 1600 bei einigen Bänden der Bibliotheca Thuana nachweisen lassen) in einem gewissen Gegensatz zu den auf die Erhaltung der natürlichen Lederober-

fläche gerichteten Bestrebungen, wie sie gerade die neue Einbandschule zeigt. Auch ist die für weniger kostbare Stoffe (wie Gewebe) vielleicht berechtigte Schablonenmusterung mehr eine Stoffbemalung wie eine Stoffeinfärbung, obschon sich gerade hier die Wirkungen der beiden sonst verschiedenen Verfahren recht ähnlich sind.

Der Pariser Buchbinder Macé Ruette soll als erster versucht haben, den Buchschnitt in ähnlicher Weise wie das Papier zu marmorieren und dann auch die zum Einbandüberzuge dienenden Leder ebenso durch Beizen und Säuren zu mustern. Diese in seinem Jahrhundert noch seltenen Ledereinfärbungsverfahren wurden aber schon im sechzehnten Jahrhundert für italienische gehalten (nach der üblichen Bezeichnung der „spanischen" Einbände könnte man sie für spanisch-maurischen Ursprunges halten); sie sind auch bei Einbänden der Grolier-Sammlung gebraucht worden, so daß Macé Ruette kaum als der eigentliche Erfinder der bald in sehr verschiedener Weise ausgebildeten, das Leder mehr oder weniger angreifenden Ledermusterungsmethoden bezeichnet werden kann. Im achtzehnten Jahrhundert war, wohl nicht ohne einigen Einfluß des Beispieles, das die Boullearbeiten hier gaben, die Ledermarmorierung eine zur Buchbinderei gehörige Kunstfertigkeit geworden. Man marmorierte das Leder nicht nur, sondern erfand immer neue Musterungen und behandelte gelegentlich das Pergament ebenso, wie die im siebzehnten Jahrhundert besonders in den Niederlanden häufigen grüngefärbten, farbig gesprenkelten Pergamentbände zeigen. Allmählich waren für die zumeist auf feuchtem Wege gewonnenen beliebtesten Musterungen besondere Bezeichnungen üblich geworden, die sich, wie noch heute, insbesondere auf die für diese Stoffausschmückung geeignetsten glatten Kalbleder bezogen (oder bei „spanischen" Einbänden auf Schafleder). So unterscheidet man veau marbré, moucheté, porphyré, raciné, marbled, mottled, sprinkled, tree calf; Cambridge pane, bei dem ein Teil von der Beize freibleibt, marmorierte, granitierte,

gekerbte, gemuschelte Kalbleder usw. In Frankreich, wo neben den Ziegenlederbänden und den von den Einbandliebhabern bevorzugten einfarbigen gelben Kalblederbänden die gemusterten Leder für reichere Einbandarbeiten nicht allzuviel, desto mehr aber für Masseneinbände in Betracht kamen, hat sich auf diesem Sondergebiete der Buchbinderkunst der im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts tätige Pariser Meister Tessier ausgezeichnet, der Nachfolger J. Ch. H. Le Monniers auch im Amte als relieur-doreur des Herzogs von Orléans. Seinen Ruf in der Dekoration gemusterter Lederbände suchte dann ein Jahrhundert später Dupré wiederzugewinnen, der sich mit seiner Spezialität, der Tendenz der damaligen französischen Einbandkunst entsprechend, allerdings nur möglichst originalgetreue Kopien alter Einbände zur Aufgabe machte. In England, wo nicht, wie in den anderen Ländern die Ledermarmorierung im neunzehnten Jahrhundert in Vergessenheit geraten war, war als Meister des tree calf Bandes John Clarke berühmt. Erst in neuester Zeit sind die alten Lederanfärbungsverfahren durch Beizen und Marmorieren wieder in Aufnahme gekommen und man hat mißverständlich, besonders in Deutschland, sogar die mechanische Reproduktion alter Ledermusterungen versucht. Daneben gingen dann mehr selbständige Experimente, den Ledern auf allerlei Weise besondere Farbenwirkungen abzugewinnen, häufig mit der Nebenabsicht, so für die Werkstätten Lederspezialitäten zu schaffen. Man mag hier einen beistimmenden oder vermittelnden Standpunkt einnehmen, wird aber trotzdem immer genau prüfen müssen, inwieweit die gebrauchten Verfahren das Leder oder Pergament angreifen und jedenfalls als ungeeignet auch diejenigen sonst weniger schädlichen Verfahren ablehnen müssen, die die Struktur des Leders und Pergamentes verheimlichen wollen, um etwa als Schildpattleder, Holzpergament, usw. zu erscheinen. (Weshalb die Vorschriften für Bibliothekseinbände ausdrücklich hervorheben, daß das Marmorieren und Sprenkeln des Leders mit scharfen Substanzen schädlich ist.)

(119) Neben den immerhin noch zufälligen Leder- und Pergamentmusterungen nach alten und neuen Verfahren erprobte man für die Buchbinderkunst auch allerlei Techniken, die Einfärbungen von Leder, Pergament, Geweben mit regelmäßiger farbiger Ornamentik gestatteten, zumeist die Textilkunst zum Beispiel nehmend. Modeldruck und Schablonierungen, Linoleumschnitt und Färbungen mit Aussparung einer dekorativen Zeichnung bieten sich da in großer Auswahl dem Buchbinder und geben ihm die Möglichkeit, eine seiner Arbeitsweise und seinem Geschmack zusagende Technik dieser Art auszubilden. Einer ganz besonderen Beliebtheit erfreut sich neuerdings in Deutschland der sogenannte Battickdruck, der ein ihm ähnelndes älteres Verfahren, das genauere und raschere, dazu auch sehr saubere Abdecken mit Lack beinahe verdrängt hat.

Der Battickdruck (Baktinieren; Batiktechnik) ist ein im im malaischen Archipel, besonders in Java seit alter Zeit zur ornamentalen Verzierung von Geweben gebräuchliches Färbeverfahren. Man überzieht dabei das Gewebe vor dem Einbringen in den Farbenkessel, hierzu ein kleines tiegelförmiges Werkzeug (Tyanting) gebrauchend, mit einer dünnen Wachsschicht und spart die Zeichnung aus, so daß die Farbe nur an den unbedeckt gebliebenen Stellen erscheint. Dann wird das Wachs durch Auskochen entfernt. Diese ursprünglich etwas primitive Technik ist bei ihrer Umwandlung in europäische Zierverfahren noch in manchen Einzelheiten verbessert worden, so daß die hauptsächlichen Einbandbezugsstoffe nach dem verfeinerten europäischen Verfahren behandelt, die Ausführung an und für sich recht originaler Muster gestatten; zumal auch eine Färbung mit mehreren Farben möglich ist und besondere Kunstgriffe eine Äderung des Musters gestatten. Für Pergamentbände, für weiche Sammet- und Seidenbände mag daher diese exotische Technik, gelegentlich gebraucht, manche gelungene Verzierung gestatten; als eine eigentliche Einbandziertechnik aber wird man sie kaum betrachten dürfen, obschon

sie von manchen namhaften Buchbindern (so besonders in Deutschland von Rudel und Weiße) mit Vorliebe gepflegt wird.

(120) In der Buchbinderkunst des sechzehnten Jahrhunderts ist die echte Intarsiarbeit (Einlage von Leder in Leder) und die echte Mosaikarbeit (Zusammensetzung von Lederstücken auf einer Lederunterlage) noch überaus selten. Bei manchen Prachtbänden der Renaissancezeit, deren breites Bandwerk der Raumfüllung nicht der Raumteilung wegen die schwere architektonische Dekoration zusammenhalten sollte, gebrauchte man Pigmentfärbungen, um sich die schwierige Lösung der eigentlichen dekorativen Aufgabe dieses Bandwerkes durch die Verwendung unterscheidender Farben, die die Gliederung des verwickelten Musters übersichtlich machten, zu erleichtern. Die gerade für solche Bände häufig gebrauchten irrtümlichen Bezeichnungen wie Farbenintarsia u. a., haben wohl auch darin ihren Ursprung, daß diese mit Lackfarben gemalten Entrelacements in sogenannter Emailmalerei ausgeführt wurden, die andererseits wieder auch nicht mit der echten Emailtechnik verwechselt werden darf, deren Verwertung für die Einbanddeckenverzierung ebenfalls nur ganz vereinzelt versucht worden ist. Erst im achtzehnten Jahrhundert wurde die Ledermosaik (gleichzeitig mit einer Neubelebung der Emailmalerei) in Frankreich von Padeloup le jeune eingeführt, um farbige Stoff- und Tapetendekorationen bei der Lederverzierung nachahmen zu können und diente dann auch bei den berühmten Le Monnier Mosaikbänden der Erreichung bildmäßiger Wirkungen. Im neunzehnten Jahrhundert, als man die alten Einbandstile neu zu entdecken und die alten Buchbindertechniken neu zu gebrauchen begann, kopierte man die farbigen Bandverschlingungen der Renaissancebände ebenfalls zumeist in Mosaikarbeit, und verwertete die besondere Kunstfertigkeit voraussetzende Lederintarsia nur selten.

Das Ausschneiden und Ineinanderlegen verschiedenfarbiger Leder, das Zusammenfügen der einzelnen Lederteile zu einem Ganzen (wobei man die Fugen häufig durch Vergoldung oder

durch schwarz ausgelegten Blinddruck verdeckt, eine Erleichterung der Arbeit, die immerhin den mit ihr erstrebten ästhetischen Wirkungen etwas widerspricht) ist ein sehr schwieriges Verzierungsverfahren. Zudem ist diese echte Lederintarsiatechnik auf wenige breite Ornamentformen, auf geometrische Verschlingungen, auf Flechtbandmotive und auf wenige Farben beschränkt. Bei ihr muß stets das Flächenmuster der Zeichnung auch in der Farbenverwendung festgehalten sein, so daß folgerichtig hier auch das Gold nicht in feinen Goldlinien, sondern in breiten Goldflächen gebraucht werden sollte, was eine sehr geschickte Ausnutzung der Stempel und anderen Zierwerkzeugmuster nötig macht. Einen vielleicht mehr ökonomischen wie künstlerischen Vorteil bietet die Lederintarsiatechnik allerdings insofern, als bei der Ausschneidearbeit für einen Band zugleich die Intarsia für einen anderen ebensolchen, natürlich mit Umkehrung der Farben, hergestellt werden kann. Auch können geeignete Ausschlageisen die mühsame Arbeit etwas beschleunigen und erleichtern.

In der bequemeren Lederauflagearbeit, der Ledermosaik, erfand man einen in mancher Hinsicht (Erweiterung der dekorativen Möglichkeiten für Farbenanwendung und Muster) brauchbareren allerdings weniger soliden Ersatz der Lederintarsia. Man klebte die dünn ausgeschärften Lederausschnitte auf das Einbandleder und preßte sie mit Blinddruck oder Goldlinien so umrandend, daß diese Linien nicht auf, sondern ganz dicht neben der Auflage standen, weil allein dann die Auflage nicht als Erhöhung erscheint, fest. Auf diesem Wege gelangte man bald zu verschiedenen modernen Techniken. Da die ganz dünnen Auflageleder mit dem Grundleder zu Farbenabstufungen und Übergängen verbunden werden konnten, da die Leder auflagearbeit (im Gegensatz zur Ledereinlagearbeit, weshalb beide niemals verbunden werden sollten) zusammen mit der die Einfassungslinien zeichnenden Handvergoldung oder dem meist vorzuziehendem Konturblinddruck an sich weitgehende pittoreske polychrome Effekte erlaubt, hat sie das Streben der

französischen Meisterbinder der neuen Schule, der Ruban, Marius Michel, Meunier und anderer nach malerischen Wirkungen ihrer Einbandverzierungen sehr begünstigt. Aber derartige, besonders von einzelnen modernen französischen Buchbindern sehr gepflegten Spezialtechniken können trotz der raffiniertesten Erweiterungen des ursprünglich einfachen Verfahrens, wie sie etwa die Farbenbrandmalerei, die Pyrogravüre, gibt, kaum noch als der Einbandverzierung angemessene Dekorationstechniken gelten, zumal da sie dazu verlocken, die Bestimmungen des Einbandes als eines Gebrauchsgegenstandes ganz zu übersehen und das Leder der Deckenfläche lediglich als einen Malgrund zu betrachten.

(121) Neben den Einbänden mit farbiger Lederauflage oder Einlagearbeit sind wenigstens kurz diejenigen für Einbände nur seltener gebrauchten Zierweisen zu erwähnen, die ähnliche Verfahren, aber andere Stoffe als Leder verwenden. Für sie kommen zumeist unbezogene Einbanddeckel (aus Holz, Elfenbein, Schildpatt) in Betracht, auch verbinden sie leicht die polychromen mit den plastischen Effekten. Neben den sogenannten Stroheinbänden, deren Verzierung aus verschiedenfarbigen Strohhalmen zusammengeflochten oder zusammengeklebt wird und die auch in historischer Hinsicht eine Sondergruppe bilden, handelt es sich hier um auch sonst im Kunstgewerbe übliche feine Intarsiaverfahren, die gelegentliche Verwertung für die Einbanddekoration gefunden haben und finden für Einlagearbeiten aus Edelhölzern (Mahagoni, Satinholz), Elfenbein, Metallen und Schildpatt.

(122) Die nur auf der Oberfläche haftende, leicht der Beschädigung ausgesetzte farbige Bemalung ist für die Verzierung von Bucheinbanddecken wenig geeignet und Einbanddeckelmalereien finden sich daher, soweit ältere Einbände dieser Art in Betracht kommen, nur in örtlich und zeitlich eng umgrenzten Gruppen, unter denen die persisch-indischen Einbanddeckel mit Lackmalereien wohl am bemerkenswertesten sind. Die mit Gemälden bedeckten Holzdeckel der Rechnungsbücher einiger Be-

hörden der Stadt Siena, die von Lucas Cranach und seinem Sohn für den Herzog Ullrich von Mecklenburg hergestellten Einbandmalereien sind, da sie als Gemälde eigene Bedeutung haben, berühmte Beispiele solcher als dem Wesen der Einbandverzierung widersprechend, und darum ästhetisch mangelhaften Bemühungen, Bildmalerei zur Einbandausstattung zu gebrauchen. Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert sind mit Lasur- und Lackfarben ausgeführte grelle Bildmalereien auf meist grüngefärbten, auch farbig gesprenkelten Pergamentbänden besonders in den germanischen Ländern (Niederlande, Norddeutschland, Hamburg), den Ländern einer weniger sensiblen künstlerischen Kultur, keineswegs selten gewesen und wegen ihrer fast immer rohen, naiven Ausführung unter dem Sammelnamen Bauernbände bekannt. In der gleichen Zeit wurden auch Metallbände mit eingelassenen Ölgemälden hergestellt, während die Malerei auf Kalbleder im achtzehnten Jahrhundert verhältnismäßig viel geübt wurde. Der am häufigsten in Malerei ausgeführte Einbandschmuck war wohl das aufgemalte Wappen, das bei den verschiedensten Einbandarten Verwendung gefunden hat.

(123) An Versuchen, für die Einbandmalerei eigene Techniken auszubilden, hat es nicht gefehlt. Jedoch haben alle diese Versuche immer wieder nur den Gegensatz zwischen Einbandkunst und Einbandmalerei deutlich werden lassen, sie haben gezeigt, daß die gelegentliche geschickte Verwendung von Farbe und Pinsel sich in manchen Fällen wohl mit den Verzierungstechniken des Buchbinders vorteilhaft verbinden läßt, daß aber doch die Einbandmalerei keine selbständige Bedeutung für den Einbandschmuck gewinnen kann.

Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts war in England eine neue Art der Einbandverzierung, der sogenannte „Etruscan style" von John Whitaker erfunden worden. Die Bezeichnung dieses Stiles als etruskisch folgte den frühesten solcher Einbandarbeiten, deren Zeichnung der von etruskischen Vasen nachgebildet, mit Hilfe von Säuren in den Farben der Vorlage

wiedergegeben wurde. Indessen erschienen später auf den Deckeln der etruskischen Bände (als welche man auch Kalbbände mit Sepia-Malerei und andere Einbandmalereien mit ähnlichen dekorativen Motiven zu verzeichnen pflegt) Bilder von Schlössern, Kirchen, Zeltlagern und ähnliches, immer in möglichster Farbentreue.

Ein Buchbinder in Halifax, James Edwards (1757—1816), wurde durch solche bunten Bilderbände rasch bekannt; er hatte sich 1785 ein von ihm erfundenes Verfahren für die Ausschmückung von Pergamentbänden durch untrennbar mit dem Pergament verbundene Bilder schützen lassen. Die Bilder wurden auf der Innenseite von durchsichtigem Pergament gedruckt oder gemalt und mit dem so vorbereiteten Pergament wurden dann die mit weißem Papier überklebten Einbanddeckel bezogen. Diese, ein wenig seltsame Einbandmode wurde indessen bald vergessen, um sich ein Jahrhundert später als Vellucent-binding zu wiederholen. Der sogenannte Vellucent-Prozeß (der übrigens auch in Deutschland als Transparenz-Pergament-Technik schon früher bekannt gewesen war) wurde durch Cedrik Chivers aus Bath, dem im Zusammenarbeiten mit Künstlern, so insbesondere mit Miß Alice Shepherd manche schöne Einbandarbeiten gelungen waren, als eine neue Haupttechnik der Einbandverzierung empfohlen. Ausgehend von der Erwägung, daß für eine malerische Behandlung der Einbanddekoration einerseits weitgehendste Freiheit des Malers in bezug auf Farbe und Zeichnung, andrerseits Widerstandsfähigkeit der Malerei auch bei einer gelegentlichen Reinigung des Einbandes zu fordern sei und in der Meinung, daß eine geeignete Technik der malerischen Einbanddekoration alle bisher bekannten Einbandverzierungsweisen ersetzen könne, übernahm er den Gebrauch durchsichtigen Pergaments als Schutzdecke alter Einbände zum Überzug bemalter Einbanddecken. Nachdem die farbige Untermalung oder der farbige Unterdruck gelungen ist, wobei der Künstler auch Blattmetalle, irisierende Stoffe, wie Perlmutterstaub und

was sonst vielleicht seiner Laune verwendbar erscheint, verwerten kann, wird das durchsichtige Pergament über den farbigen Untergrund gelegt und mit diesem zusammen eingepreßt. Nun kann der Buchbinder nach Belieben auf der Oberfläche des Pergamentes Stempelvergoldungen anbringen. Das Pergament läßt alle Farben frisch und leuchtend durchscheinen, mildert aber die harten Kontrastwirkungen, gibt dem farbigen Untergrund etwas emailartiges. So erlaubte der Vellucent-Prozeß da, wo er eine der Bucheinbandverzierung sinngemäße Anwendung fand, wie bei als Besitzerzeichen aufgemalten Wappen, eine hin und wieder sehr willkommene Vermehrung der Reize eines schönen Einbandes. Dadurch freilich, daß er nicht als gelegentliche Hilfstechnik der Einbanddekoration empfohlen wurde, sondern als ihre wertvollste Bereicherung, mußte er sehr rasch seine Hauptschwäche zeigen, die nicht in dem Verfahren als solchem, sondern in der künstlerischen Absicht, deren Ausdrucksmittel er sein sollte, begründet war.

Ähnliches gilt für die Reliure eglomisée, die der französische Künstler, Pierre Roche ungefähr ein Jahrzehnt früher, gegen 1890, erfunden hatte, um dem farbigen Einbandschmuck neue Werte zu gewinnen. Er wählte unter den in den Handel gebrachten Lederspezialitäten, den nach besonderen Verfahren hergerichteten Ledersorten durchsichtige Leder aus und wollte bei ihrer Bemalung den Glanz der Lacke mit der Stumpfheit der Deckfarben zu pittoresken Einbandeffekten verbinden. Seine Arbeiten blieben jedoch Versuche, die, auch soweit sie für gelungen gelten konnten, mit Einbandkunst nichts zu tun hatten, wenigstens nicht in der Form, in der sie erschienen, als Verfeinerung der technischen Mittel, um Ledereinbände als Gemälde (oder umgekehrt) herzurichten.

Etwas anderes war es freilich, wenn eine malerische Dekoration da, wo sie weder dem Gebrauchszwecke noch dem Organismus des Bucheinbandes widersprach, innerhalb derjenigen Grenzen, die dem Einbandschmuck nun einmal gezogen sind, zur Anwendung gelangte: auf den bei Ganzbänden in die Innendeckel ein-

gelassenen Spiegel. Das erkannte auch der Erfinder der Sutherland-binding (den die Herzogin von Sutherland bekannt machte) George Thomas Bagguley aus Newcastle-under-Lyme. Er ließ sich 1895 seine Verfahren, Pergament und andere Stoffe dauerhaft durch farbigen Handstempeldruck zu schmücken, schützen wandte es aber selbst nur bei Pergamenten an, da ihm mit Recht Leder nicht die Farbenreinheit zu haben schien, die für einen Untergrund nötig ist, der mit einer in Hinsicht auf die Farbengebung in keiner Weise eingeschränkten Verzierung versehen werden konnte. Und er wandte (von wenigen Ausnahmen abgesehen) die ungemein wirkungsvolle Verbindung von Farben- und Golddruck nur für (unter anderen von Leon V. Solon entworfene) Pergamentspiegel ungeschmückter oder vergoldeter Lederbände an, so daß dieser zarte Einbandschmuck, der besonders eine floreale Dekoration zur Geltung bringen kann, in der Tat als eine Bereicherung der Einbanddekoration angesehen werden darf.

Wie schon diese kurze Aufzählung der hauptsächlichen Versuche, eigene Buchbindertechniken für malerische Einbandverzierungen auszubilden, zeigt, handelte es sich hier immer mehr um artistische Experimente wie um Verbesserungen und Weiterbildungen der Verzierungswerkzeuge des Buchbinders (denn der Gebrauch farbigen Handdruckes zur Einbandverzierung ist, wenn auch niemals allgemein üblich, doch jedenfalls schon in jener Zeit bekannt gewesen, als man den Handdruck für die Einbanddekoration anzuwenden begann). Daß daneben noch mancherlei anderes erfunden wurde, um Einbände mit farbigen Bildern zu schmücken, braucht nicht erwähnt zu werden und nur an die von H. M. Refsum-Kristiania beliebte Verzierung von Bucheinbänden mit gepreßten Pflanzen, die durch ein besonderes Klebeverfahren mit den Einbanddeckeln verbunden werden, mag in diesem Zusammenhange noch erinnert sein.

(124) Als eine besondere Art der Einbandmalerei muß man die Anbringung kleiner Gemälde auf den Schnittflächen be-

trachten. Für diese besonders in England beliebt gewesenen und beliebten painted fore edges gibt es zwei Hauptverfahren. Bei dem einen, einfacheren, wird auf der Schnittfläche des fest geschlossenen Buches gemalt, so daß die Malerei nur an dem nicht geöffneten Bande betrachtet werden kann. Bei dem anderen wird die Malerei auf dem Schnitt angebracht, während das Buch leicht geöffnet ist, so daß die Blätter gewissermaßen fächerförmig auseinandergehen. Dann wird über dieser Malerei der Schnitt des geschlossenen Bandes vergoldet, so daß sie nur sichtbar wird, wenn die Blätter wieder gelockert werden, wobei mit ihrem stärkeren Hervortreten das Gold verschwindet. Diese Schnittmalerei unter Gold (als deren Erfinder wohl mit Unrecht von C. Davenport der Buchbinder Samuel Mearne bezeichnet wird) wurde, nachdem sie eine Zeitlang in Vergessenheit geraten war, von James Edwards in Halifax und Kalthoeber in London wieder erneuert. Auch John Fazakerly in Liverpool hat sich oft in ihr versucht. Aber die Schnittmalerei überhaupt ist doch mehr eine Spielerei wie eine ernsthaft zu nehmende Buchbinderkunst, wozu sie auch ihre berühmtesten Beispiele (das bekannteste sind wohl die zumeist von Tizians Neffen Cesare Vecellio für Odorico Pillone von Belluno im sechzehnten Jahrhundert bei 170 Bänden angebrachten Schnittmalereien) nicht machen.

(125) Die Vorliebe für Einbanddeckenüberzüge aus kostbaren, durch Stickerei verzierten Geweben ist besonders in England weit verbreitet gewesen und noch immer in hohem Maße vorhanden. Denn wenn auch in anderen Ländern gelegentliche Einbandstickereien beliebt gewesen sind, zumal da, wo die weibliche Handarbeit als Zeichen der Liebe gedeutet werden sollte, sodann auch bei kostbar ausgestatteten Widmungsexemplaren, Diplomen, Mappen und Stammbüchern, eine eigene Stilentwicklung seiner Art hat der Stickereieinband (embroidered-binding) nur in England gehabt. Seit dem vierzehnten Jahrhundert, also ungefähr gleichzeitig mit der im Mittelalter berühmten englischen Kunststickerei und Nadelmalerei be-

kannter werdend, war er in den Tagen der Tudor und Stuart Mode. Ob die „Nonnen“ von Little Gidding mit Recht einen großen Ruf in dieser Art Stickerei hatten oder nicht, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls beschäftigten sich damals außer den gewerbsmäßigen Stickerinnen auch die edelsten Damen mit dem Besticken von Buchdeckeln. Die von der Königin Elisabeth während ihrer Gefangenschaft in Woodstock gestickten Einbände sind zum Teil noch erhalten und man kann auf eine besondere Leidenschaft der Königin für Einbandstickereien schließen, wenn man erfährt, daß ihre in Tilbury Castle gefangene Gegnerin Maria Stuart solche Arbeiten fertigte, um sie ihr zu übersenden. Sogar die Kavaliere beugten sich dieser Einbandmode. So sandte Karl I. (in dessen wie auch schon in Jacobs I. Zeit die auf Einbände gestickten Bildnisse sehr beliebt waren) während des Bürgerkrieges den Damen seiner Getreuen als Zeichen besonderer Gunst Haarlocken, damit sie mit ihnen sein Bild auf ihre Buchdeckel sticken könnten. Mit der im achtzehnten Jahrhundert bevorzugten Goldverzierung der in feines Kalb- oder Ziegenleder gebundenen Prachtbände in Vergessenheit geraten, fand der Stickereieinband erst mit den Anfängen der neuen englischen Einbandkunst wieder erhöhte Beachtung. Schon die ersten Arts and Crafts-Ausstellungen zeigten vereinzelte Versuche (von Mrs. Hart (farbige Seiden- und Wollstickerei auf irländischer Leinwand), Mrs. W. Crane, Miß Morris und anderen), diese alte englische Einbandart der jungen Kunstgewerbebewegung anzupassen. Neben den englichen suchte und sucht man auch andere, besonders japanische Stickereien für den Einbandüberzug zu verwerten und so für den Gewebeband eine ihm angemessene reichere Verzierung zu finden.

Die hauptsächlich für Stickereieinbände verwendeten Stoffe waren Kannevas (in älterer Zeit), Sammet (besonders in der Tudorzeit) und weißer Satin und Seide (hauptsächlich in der Zeit der ersten Stuarts). Mit Rücksicht auf die in ganz hellen oder ganz dunklen Farben bevorzugten Gewebe gebrauchte man zum

Sticken entsprechend gewählte farbige Seidenfäden mit Gold- und Silberfäden. Zur Verzierung nahm man dann noch (Samen-) Perlen, Schmelz, Gold- oder Silber-Flitter und „Purl", im sechzehnten Jahrhundert aus Deutschland und Italien eingeführte (pour filer, zum Annähen bestimmte) kleine Stückchen von Perlengröße aus zerschnittenen, dick gedrehten Gold- und Silber fäden. Flachstickerei oder doch nur Halbreliefarbeit kam als einbandgemäß zumeist in Anwendung; die aus Deutschland eingeführte Hochreliefarbeit („on the stamp"-Stickerei), bei der ausgeschnittene und ausgestopfte Blumen, Menschen, Tiere auf die Buchdeckel genäht wurden, blieb mit Recht wenig beachtet.

Die leichte Führung der Nadel, die reiche Auswahl der Farben ließen bei den Stickereieinbänden eine große Mannigfaltigkeit der Verzierungen zu (bei denen C. Davenport heraldische, figürliche, floreskale und arabeske als die vier Hauptgruppen unterscheiden möchte). Es handelte sich ja zumeist um kleinere für den Handgebrauch bestimmte, auf den Tisch gelegte Bücher genealogischen oder religiösen Inhalts, die nach der jemaligen Einbandmode eine kunstvolle Deckelstickerei erhielten. Immerhin fehlen unter den zahlreichen erhaltenen alten Stickereieinbänden ebensowenig umfangreichere Bücher wie reich ausgeführte bildliche Darstellungen. Die kirchlichen Symbole, unter denen auch die Blumen ihre eigene symbolische Bedeutung haben, sind neben Wappenzeichnungen am meisten benutzt worden.

(126) Die Einbandplastik, die lange Zeit hindurch eine größere Bedeutung für die Einbandkunst gehabt hat, ist für die moderne Buchbinderei von geringerer Bedeutung und findet heute mehr noch bei repräsentativen Mappen wie bei handlichen Einbänden Anwendung. Solange man die Bücherschätze im Wortsinne aufhäufte, nicht aufstellte, sondern auflegte oder aufschichtete, kam das auch in den Einbandformen zum Ausdruck: die Buchbeschläge (Buckel, Pucklen; garnitures; bosses) sollten die Deckel und die Ecken vor dem Abstoßen bewahren,

die Buchschließen (Spangen; clausurae, fibulae; fermoirs, clasps) das schwere Buch zusammenhalten. Und die auf Pulten zur allgemeinen Benutzung ausliegenden Bücher mußten angekettet werden (chained books, libri catenati; Kettenbücher), wie überhaupt die aus der flachen Einbanddecke hervortretenden, zu Verzierungen ausgebildeten Schutzstücke eine umständlichere Handhabung der Bände nötig machten. Auch die sich aus der Bindeweise ergebenden Einbanderhöhungen (wie die Wulste an den Kapitalen, die ihrerseits wieder einen Ausgleich durch Stehkantenknöpfe bedingten) machten die Einbeziehung solcher erhabenen Einbandteile in die Einbandverzierung nötig. Mit der Wandlung der Buchformen und der der Buchbinderei ist dann allmählich diese früher selbstverständliche Einbandplastik verschwunden. Die Zierverfahren, die bei modernen Einbänden nach plastischen Wirkungen suchen, können nur ganz gelegentlich als Überreste und Weiterentwicklungen der alten Einbandplastik gelten, sie sind zumeist neu ausgebildete Verfahren. Erhöhungen und Vertiefungen der Deckelfläche durch Auflegen von Elfenbein, Edelmetall, Edelholz, Schildpatt usw., durch eingelassene Zierplatten, durch Zusammensetzen der Deckel aus verschiedenen Stoffen, durch Ziernähte, Flechtungen und Schnürungen, durch dekorativen Banddurchzug und Heftung auf dekorative Bände, durch Goldstickerei und Seidennäharbeit usw. gehören aber nur insoweit zu den plastischen Zierverfahren, als sie ein möglichstes Ausgleichen mit der Deckenfläche nicht beabsichtigen. Denn sowohl durch Auflegearbeit (Ledermosaik) wie durch Zusammensetzen (Lederintarsia) können durchaus ebene Deckelflächen erreicht werden, ein Bestreben, das auch die Entwicklung der Durchbruchmuster mit Unterlage in ihrer Anwendung zur Einbandverzierung zeigt.

(127) Die älteste Art der Durchbrucharbeit bei Bucheinbänden ist noch Aufnäharbeit, Applikation, also Einbandplastik, die jüngere Art des Durchbruchs mit der Hand, mit Stanzen, durch Heraushämmern der Muster auf gravierter Platte aus-

geführt, sucht sich aber von der Reliefwirkung zu entfernen, reine Flächenwirkungen zu erreichen.

Einbandverzierungen in durchbrochener Arbeit auf gleich- oder verschiedenfarbigem Grunde, sind (nach ihrer Herstellung beurteilt) gewissermaßen ein doppelter oder mehrfacher Deckenüberzug, für den entweder gleiche oder verschiedene Stoffe verwertet werden. Sie gehören zu den ältesten Einbanddekorationsweisen und zeigen auch in ihren ersten bekannten Beispielen (der frühesten erhaltenen Lederbände) bereits das Bestreben, mit den notwendigen Reliefwirkungen der aufgenähten dekorativen Lederstreifen, Farbenwirkungen zu verbinden, ein Bestreben, das bei den zahlreichen Proben der in Durchbrucharbeit verzierten Einbände, die aus der Glanzzeit der islamischen Einbandkunst erhalten geblieben sind, dahin geführt hat, die durchbrochene Arbeit lediglich als ein Mittel für die Gewinnung polychromer Effekte zu verwerten. Fragilität und Umständlichkeit der Durchbrucharbeit nach islamischem Muster sind wohl die hauptsächliche Ursache, daß bis in die neueste Zeit diese Verzierungsweise von der abendländischen Einbandkunst nur ganz vereinzelt nachgeahmt worden ist. (Und aus gleichen Gründen hat wohl auch die mit der Neubelebung des Lederschnittes versuchte Ausbildung eines durchbrochenen Lederschnittes, der modellierten Durchbrucharbeit an einem Stück nur wenige Freunde unter den Buchbindern gewinnen können.) Bei den alten islamischen Einbänden ist der Lederausschnitt und die mit Stanzen hergestellte Arbeit schwer zu unterscheiden, wie überhaupt manche ihrer technischen Einzelheiten noch nicht genau erforscht sind. Die mit Stanzen ausgeschlagenen Muster zeichnen sich nach Gottlieb durch viel dünnere Stege und mehr wulstige als scharfe Schnittränder aus. Eine haardünne durchbrochene Ornamentik mit ganz genau gleichen Abmessungen der entsprechenden Muster läßt auf die mechanische Herstellung, die Stanze, schließen. Da die vergoldeten und unvergoldeten Reliefzierstücke zumeist aufs feinste in die Ausschnitte eingepaßt sind, darf man bei den islamischen Ein-

bänden die Ausbildung der Wechselarbeit ähnlich wie bei der Lederintarsia annehmen. Das feine Arabeskenwerk des ausgeschnittenen und farbig unterlegten Leders scheint eine ursprünglich persische Technik zu sein.)

(128) Vertiefte (meist Mittel-)Felder auf den Deckeln, wie die islamischen Bände haben nach ihrem Muster auch manche italienische, besonders venetianische, Einbände des sechzehnten Jahrhunderts. Man konnte solche dekorativen Vertiefungen durch sehr starkes Einpressen der Musterstempel in den Pappdeckel hervorbringen, bequemer und besser durch die Verwendung von zwei aufeinander geklebten Deckeln, von denen der Auflagedeckel entsprechend der Einbandzeichnung ausgeschnitten war. Einige dieser Einbände haben eine Lederauslage des vertieften Feldes während der Rahmen mit Gold und Farben bemalt ist, die meisten zeigen auch eine Bemalung des vertieften Feldes. Man liebte es, in die Mittelfelder heraldische Embleme einzumalen und am bekanntesten von dieser Einbandgruppe sind die für den Senat von Venedig hergestellten offiziellen Bände, die den geflügelten Markuslöwen zeigen.

(129) Während die alten Goldschmiedebände entweder aus Einbandschalen bestanden, die vollständig aus Edelmetallen gefertigt waren und bei denen der Rücken mit den Deckeln durch Scharniere verbunden war oder doch aus großen auf den Deckeln befestigten Metallplatten, während die Einbandbeschläge aus Metall immerhin nur Nebenteile des Einbandes waren, die der Buchbinder nach seinem Ermessen anbrachte um zunächst den Einband gebrauchstüchtiger zu machen, ist eine Gruppe von Metalleinbänden, bei denen das Metall in durchbrochener Arbeit entweder als Deckenrahmen oder als Deckenschutz dienen mußte, insofern den mit Durchbrucharbeit verzierten Einbänden zu vergleichen, als bei ihnen der Metallbelag mit dem Deckenüberzuge sich zu einer einheitlichen dekorativen Wirkung verbinden sollte. So sind Horn-, Muschel- besonders Schildpattbände (hauptsächlich in Deutschland und den Niederlanden) zeitweise (besonders im siebzehnten Jahr-

hundert) beliebt gewesen. Diese wohl immer nur kleinen Bände waren derart ausgeführt, daß die Deckel und der Rücken mit dem ungewöhnlichen Überzugsstoffe belegt waren und ein silbernes oder vergoldetes Rahmwerk das Ganze verstärkte und zusammenhielt. Sie blieben zumeist ganz unverziert, wurden aber gelegentlich auch mit Metallbeschlägen und Schließen versehen, die Schildpattbände sogar mit Silber- und Perlmuttereinlagen bereichert, mit Reliefpressungen dekoriert. Aber derartige Einbände scheinen immer nur ganz vereinzelt für diesen oder jenen Kuriositätenliebhaber angefertigt zu sein, sie mußten ja auch, da ein derartiger Deckelbelag bei größeren Bänden nicht möglich war, mehr eine Spielerei sein als der ernsthafte Versuch, neue Einbandüberzugsstoffe zu gewinnen. (Hornbände pflegt man allgemein, was in diesem Zusammenhange erwähnt werden muß, nicht Einbände zu nennen, deren Deckel mit Hornplatten belegt sind, sondern im Naßverfahren überzogene ([Pergament und] Schweinslederbände). Bei Gewebebänden (wie sie besonders als Sammetbände seit dem siebzehnten Jahrhundert beliebt wurden und noch heute für Kirchendienstbücher Verwendung finden) lag es nahe, zumal bei kleineren Einbänden, die meist silbernen Eckbeschläge mit dem Beschlag der Deckelmitten zu verbinden, sie in einen dünnen Rahmen zu spannen, der rasch auf den Deckeln angebracht werden konnte. Diese Erleichterung der Arbeit hat wohl mehr wie ästhetische Rücksichten die Herstellung vieler Gewebebände mit Metallbelag bestimmt. Neuere Versuche, mit Benutzung der sogenannten Laubsägearbeit hieraus ein von der historischen Tradition unabhängiges Zierverfahren für die Einbandkunst zu gewinnen, werden kaum als gelungen gelten dürfen und sind auch bald in Vergessenheit geraten, da das Anbringen von durchbrochenen Metallplatten auf den Deckeln von Gewebebänden weder ästhetisch noch technisch empfehlenswert erscheint. (Und auch für die neuerdings mehrfach versuchte Auflage von dekorativ vergoldeten Lederornamenten auf Leinenbänden darf mutatis mutandis das gleiche Urteil gelten.)

(180) In der Buchbinderei ist eine besondere Herrichtung des Leders, um aus ihm einen für die Modellierarbeit geeigneteren Stoff zu machen, wohl nur ausnahmsweise versucht worden. So scheint das Cuir bouilli, durch Kochen und Pressen gehärtetes Leder, das die seiner Oberfläche gegebene Formung auch gegen sehr starke äußere Einflüsse bewahren kann und das vom vierzehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert für allerlei Ledergerät gebraucht worden ist, für Bucheinbände nicht verwendet zu sein, wohl aber des öfteren für Buchkästen. Dagegen haben diejenigen Einbandverzierungen, die gerade die Biegsamkeit und Spannkraft des Leders (man kann es aufkleben, aufrollen, flach spannen, flechten usw.) und seine damit für plastische Wirkungen gegebenen Verwendungsmöglichkeiten ausnutzen, auch für die moderne Einbandkunst eine allerdings nur sehr bedingte Bedeutung. Auch sie beruhen auf Verfahren, die eine gewisse Modellierung des Leders erstreben, Verfahren, die einerseits als orientalische zuerst in Spanien nachgeahmt und ausgebildet sind, andererseits aber auch im nördlichen Europa, besonders in England und Deutschland sich selbstständig, wohl aus Goldschmiedetechniken entwickelten. So hat allmählich aus den einfachen Lederritzverfahren eine Art Lederplastik entstehen können, die man allgemein, aber nicht ganz zutreffend, als Lederschnitt zu bezeichnen pflegt. Denn der Lederschnitt hat keineswegs Ähnlichkeit etwa mit der Holzschnitzerei, wie sein Name vermuten lassen könnte, sondern ist im Grunde nur Lederpunz- und Treibarbeit, die zudem, da sich Leder nur bis zu einem gewissen Grade hochtreiben läßt, für ihre Anwendung, zumal bei Bucheinbänden, sehr enge Grenzen findet. Um die nur eingeschnittene Zeichnung aus der Lederfläche herauszuarbeiten, kann man entweder den ganzen Grund niederdrücken (durch die sogenannte Punzarbeit, bei der meist (Perl-)Punzen dicht nebeneinander auf das Leder gesetzt und mit einem Schlag eingetrieben werden bis der ganze Grund mit (Kreis-)Mustern bedeckt ist) oder aber einzelne Teile, oft noch von der Rückseite zu Reliefs treiben

(sogenannte Treibarbeit), was jedoch für Buchdeckel, die keine allzu hohen Reliefs haben dürfen, weniger in Betracht kommt. Man kann hier allgemein sagen, daß für ganze Flächenreliefs nur die Flacharbeit geeignet ist, für einzelne, vertieft eingelassene Einsätze aber gelegentlich auch die reliefartige Behandlung geeignet erscheinen mag. Jedenfalls sucht man heute, im Gegensatz zu den Gewohnheiten der alten Meister bei geritzten, geschnittenen, gepreßten, gepunzten, getriebenen Lederbänden nicht das figürliche, sondern das ornamentale Element der Dekoration hervorzuheben, um so auch bei diesen notwendig plastischen Einbandverzierungsverfahren die Deckelflächen als solche nach Möglichkeit erhalten und damit den Charakter der Einbanddecke bewahren zu können. Die Verfahren der Lederplastik haben die Einbandkunst niemals beherrscht, sie sind in dieser immer nur als gelegentliche Anwendungen einer besonderen Kunstfertigkeit erschienen, die zudem in den modernen Einbandledern, für die das Rindleder kaum noch in Betracht kommt, kein geeignetes Material findet.

Die eigentliche Lederschnittechnik, das Einschneiden, nicht Ausschneiden von Zeichnungen mit dem Messer oder einem anderen spitzen Instrument in die Oberfläche des Leders bekam fürdie Verzierung von Buchdeckeln erst in der gotischen Zeit selbständige Bedeutung. (Indessen lassen sich vereinzelte frühere Beispiele der Anwendung dieser Technik für die Einbanddekoration nachweisen.) Gerade der von Werkzeugen fast unabhängige Lederschnitt gestattete zwar die Übertragung fast jeder Zeichnung in einer durchaus materialgemäßen Technik auf das Leder, setzt dafür aber auch eine ungemeine Geschicklichkeit voraus. So sind selbst aus der Blütezeit dieser schönen Einbanddekorationstechnik nur verhältnismäßig sehr wenige Arbeiten bekannt und wohl auch vorhanden. In Nürnberg, wie überhaupt in Franken, scheint im fünfzehnten Jahrhundert der Höhepunkt des Lederschnittes als Einbandverzierung erreicht zu sein und später ist er, soweit seine Anwendung zur Einbanddekoration in Betracht kommt, beinahe ganz in Ver-

gessenheit geraten. Nur einmal noch hat er, im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts in Österreich und Deutschland eine Neubelebung erfahren. Auf die Kostspieligkeit der Lederschnittarbeit nahmen schon ihre alten Meister insofern Rücksicht, als sie meist nur die Schauseite des Einbandes mit Lederschnitt verzierten, für die Kehrseite aber Stempeldruck- oder Plattenprägung wählten. Dabei waren dann die schützenden Metallbeschläge auf dem Vorderdeckel für die Erhaltung der wertvollen Arbeit unentbehrlich und durften der Symmetrie wegen auch auf dem Rückdeckel nicht fehlen, so daß diese notwendige Einbandbelastung zusammen mit dem groben Rindleder eine gewisse Buchgröße und -schwere für den mit Lederschnittarbeit verzierten Bucheinband bedingte, die das Zierverfahren mehr für große Mappen wie für die meist kleinen modernen Bücher geeignet erscheinen ließ. Auch Lederschnitt fälschungen (durch Plattendruck und „nachziehen" der Umrisse mit dem Messer) wurden wie bei jedem teueren Zierverfahren versucht. Daß die Lederschnitt- und Treibarbeit, des Cuir ciselé und repoussé eine vortreffliche Gelegenheit bietet, plastische mit polychromen Effekten für die Einbandverzierung zu verwerten, ist von der neuenglischen und den ihr folgenden Buchbinderschulen vielleicht deshalb weniger beachtet worden, weil die moderne französische Einbandkunst diese farbigen Lederschnittverfahren zwar technisch sehr verfeinert hat, aber dadurch, daß sie sie fast ausschließlich zu großen bildlichen Einbanddekorationen zu verwenden liebt, bei den Anhängern des einbandgerechten Einbandschmuckes in Verruf gebracht, obschon nur die Art seiner Anwendung, nicht aber das Verfahren selbst eine so allgemeine Ablehnung als Einbandzierverfahren verdienen würde.

Für alle Einbandverzierungen in erhabener oder vertiefter Arbeit, seien sie farbig oder nicht farbig, muß man beachten, daß bei Flachornamenten zwar noch Vorder- und Kehrseite des Bandes geschmückt werden können, bei einem im Halbrelief ausgeführten Muster aber nur die Schauseite und der Rücken,

wofern nicht besondere Schutzvorrichtungen (Beschläge und Knöpfe) mit der Dekoration verbunden werden, so daß sich die Bücher beim Liegen (an ihre Aufstellung ist ja meist überhaupt nicht gedacht) nicht abscheuern. Schon damit ist eigentlich gesagt, daß die Hochreliefarbeit für eine auch die Einbandgebrauchsform berücksichtigende Verzierung nicht in Betracht kommt, und nur die Flachverzierung hier geeignet erscheint. Die Verbindung des modernen Flachschnittes mit der alten Technik der Ledergravierung mit Hohleisen könnte vielleicht (wie noch die eine oder die andere Anpassung der modernen Lederschnittverfahren an die notwendigen Voraussetzungen einer Einbandziertechnik) die Einbandkunst noch vielfach bereichern, wofern nur dabei die sehr große manuelle Geschicklichkeit, die sie voraussetzt, mit der notwendigen künstlerischen Ausdrucksfähigkeit verbunden wird.

(131) Die Bandwerkmotive, das Geriemsel, haben von jeher zu den beliebtesten Zierformen gehört und auch für die Einbandornamentik, insbesondere die der Renaissance, eine sehr große Bedeutung gehabt. Gerade beim Bucheinbande konnte solches Flecht- und Schnürwerk als wirkliche Flechtung und Schnürung die nur ornamentale vorwegnehmen, Einbandteil und Verzierung gleichzeitig sein. Schon die ältesten bekannten Lederbände sind, wie schon erwähnt, mit aufgenähten Lederstreifen geschmückt und die Ziernähte gehören ebenso wie die Flechtarbeit noch heute zu den, wenn auch nur gelegentlichen, so doch bei manchen Einbandgruppen bevorzugten Zierweisen, die zwar nicht immer, aber doch hin und wieder durch die zweckmäßige Herstellung der Gebrauchsform des Einbandes gerechtfertigt wird. Sowohl die schweren Buchformen, die Einbandbeschläge und Schließen nötig machten, wie die in dünne Pergamentdecken gehefteten leichten Büchlein gaben Gelegenheit zu allerlei dekorativem Flecht- und Schnürwerk. Wenn für wuchtige Einbände Metallbuckel zum Deckelschutz und Metallschließen zum Zusammenhalten des starken Buchkörpers im Einbande zu kostspielig erschienen, war Leder der

nächstbeste Ersatz. So traten an die Stelle der in Metallstifte einklappenden Metallschließen zunächst Lederstreifen mit daran befestigten Metallhaken als Verschlußbänder, dann Verschlüsse mit Ledergurten oder -schnallen, überhaupt Schließschnüre aus Leder, Pergament, Seide, Bändern oder Kordeln. Den in einen dünnen Pergamentumschlag eingehefteten kleinen Büchern fügte man Pergamentstreifen bei zum Zusammenbinden der Decke, wobei dann oft die überschlagenden Stehkanten sich schützend über den (Vorder-)schnitt zusammenlegten. Oder man verwendete auch, besonders in dem klassischen Lande der leichten Pergamentbände des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, in Italien, gedrehte, vielleicht noch sonst verzierte Hornknöpfchen, die sich in eine Darmschlinge knüpften. Als die moderne Buchbinderei die in Vergessenheit geratenen alten Formen des Pergamentbandes neuentdeckt und neubelebt hatte, gewöhnte man sich daran, bei diesen sonst weniger reich geschmückten Bänden, die Schließschnüre zur Verzierung des Einbandes mitzuverwenden, sie als Einbandgerüst zu zeigen, indem man sie durch die Deckel schlang. Das Heften auf die zur Verschnürung gebrauchten Pergamentriemen und die Ausschmückung und Einbeziehung dieser Riemen in die Deckeldekoration wurde für Pergamentbände üblich. Schon hierbei war bei den Übertreibungen allzu kunstvoller Verschnürungen manches Spielerische nicht vermieden worden, das dann zu einer leider allgemeiner gewordenen Einbandmode führte. Man übertrug nämlich diese dem Pergamentbande durchaus angemessene Heftung auf dekorative Pergamentstreifen, (die natürlich auch auf das Anbringen der Deckel von Einfluß ist) auf Lederbände lediglich der dekorativen Wirkung wegen. Da für moderne handliche Bücher Verschnürungen als Buchkörperklammern, wie sie bei großen und umfangreichen Bänden früherer Zeit oft unerläßlich waren, überflüssig sind und da beim Lederbande, auch wenn er auf Pergamentstreifen geheftet ist, das Durchziehen dieser Streifen nicht wie beim leichten Pergamentbande als eine immerhin

berechtigte Bindetechnik erscheint, verschlechterte man also, lediglich um eine fragile Dekoration nicht einzufügen, sondern anzubringen, die gute Gebrauchsform des Einbandes, versah man die soliden Schweins- und Ziegenlederdeckelüberzüge mit Einschnitten, die der Einbanderhaltung gefährliche offene Wunden waren. Der Ledereinband mit Banddurchzug ist immer, auch wenn es ein reicher Einband ist, ein in seinem Gebrauchswert verminderter, weil kein dauerhafter Einband, darüber sollte man sich nicht täuschen.

(182) *Ziernähte* und *Zierflechtungen* werden gern als ein überflüssiger Einbandschmuck betrachtet, zumal sie ein nicht von allen Meistern des Kunsteinbandes beherrschtes Zierverfahren sind. Indessen sollte man nicht übersehen, daß sie unter Umständen eine Verstärkung der Gebrauchsform des Einbandes bedeuten können, die jeweilig sehr erwünscht sein kann. Einmal bei der Verstärkung der Kapitale, sodann als Kantenumflechtung. Ein Ersatz des Einschlages durch die Flechtung als Kantenverstärkung ist freilich ebenso wie das lederumflochtene Kapital nur bei manchen Einbandarten gegeben, (sie könnte aber in Verbindung mit entsprechenden Zierverfahren [130] besonders den Rindlederband wieder für die moderne Einbandkunst gewinnen, wie manche Ansätze in dieser Richtung beweisen).

(183) Einband-Geschmeid, wie es im Mittelalter die für den Kirchendienst bestimmten Prunkbücher trugen, zeigen auch noch manche Kunsteinbände des zwanzigsten Jahrhunderts. Aber diese neuen „inlaid and jewelled bindings", diese Prachtbände mit farbigen Leder- und Edelsteineinlagen vermeiden nicht immer die Barbarei unnützer, üppiger Stoffverschwendung, eine Barbarei, die da am größten sein muß, wo sie bei der Hauptsache vermieden sich beim Nebensächlichen zeigt. Für die Einbandkunst ist die Anschauung, daß nur das, was eine nette runde Summe kostet, Wert haben kann, gefährlich; die Überladung eines Einbandes mit teuerem Beiwerk mag ihn kostspieliger machen, wertvoller macht sie ihn nicht. Mit der

Ablehnung unnützer Prachtbände für geringe Bücher soll jedoch nicht der aufkommenden Übung widersprochen werden, gelegentlich auch einen Edelsteinschmuck für die Einbandverzierung zu verwerten. Denn einbandgerecht, weil dem Einbandschutze dienend, ist die Verwendung geeigneter Halbedelsteine statt der groben Schutzknöpfe der alten schweren Einbanddeckel für den leichten, handvergoldeten Einband.

Die dekorative Motivierung der plastischen Einbanddekoration durch Edel- und Halbedelsteine, wird dabei deren einbandhygienische Bedeutung kennzeichnen müssen, die sich aus der Deckenfläche hervorhebenden Einbandteile sollen deren Abscheuern verhüten. Und da diese hervortretenden Einbandteile in die Deckel eingesetzt sind, so muß ihre feste Verbindung mit der Decke augensichtlich gemacht werden, muß die Fassung der Steine durch die Vergoldung gegeben sein, dürfen nicht umgekehrt die Steine auf der vergoldeten Dekoration anstatt in ihr befestigt erscheinen. Eine massige, wuchtige Goldfassung läßt den Stein wie aus einem funkelnden Spiegel herausleuchten, ein loses Linienspiel, wie es besonders die Verwertung der kleinen Punktstempel gestattet, gibt seiner Lichtwirkung einer mehr in ihm allein ruhende Kraft. Zumeist wird deshalb die abgetönte Vollvergoldung als Folie für einen zum Einbandschmuck gebrauchten Edelstein am geeignetsten sein, wenn das von ihm ausgehende Licht die zarte Handvergoldung überstrahlen würde. Ein Zusammenfassen vieler, verschiedener Steine, wie es der moderne jewelled bindings Geschmack liebt, wird die Vermehrung der matten Steine notwendig machen.

(134) Ähnlich wie bei den Goldschmiedeeinbänden, bei denen man das Holz der unbezogenen Deckel aushöhlte, um darin Elfenbeindiptychentafeln oder metallene Zierstücke einzulassen (bei sehr dicken Deckeln sogar die Einlage türartig befestigte, um in der Niesche Reliquien unterbringen zu können) hat man später in den Lederüberzug besonders hergestellte und (durch Lederreliefarbeit verzierte auch mehrfarbig ausgeführte)

Lederplatten, Bronzeplaketten, Medaillen, Emaillen (eine im neunzehnten Jahrhundert beliebte Pariser Mode) eingelassen und eingepreßt. Zum Ersatz inkrustierter Intaglios oder Kameen als Mittelpunkt einer Einbandverzierung gebrauchte die Einbandkunst der italienischen Frührenaissance antiken Gemmen nachgebildete (und farbig bemalte oder übergoldete) Medaillonpressungen, von denen die beiden ovalen Reliefpressungen der sogenannten Canevari-Einbände die bekanntesten sind. In England erlebte dieser Cameo-Band (dessen Namen C. Davenport ohne weiteres auf alle mit panel stamps verzierten Einbände zu übertragen sehr wenig glücklich versucht hat) eine merkwürdige Erneuerung durch Thomas Hollis (1720—1774), der sich von dem italienischen Medaillenschneider Thomas Pingo eine Anzahl großer Stempel herstellen ließ, um mit ihnen die Deckel und Rücken der für ihn zu eigenem Gebrauch oder zu seinen zahlreichen Geschenken von Matthewman gebundenen Bücher zu verzieren, wobei die Auswahl der emblematischen Figuren von ihm nach dem Werkinhalte getroffen wurde (so die Eule der Athene für philosophische, der Aeskulapstab für medizinische Bücher usw.). Heute sind Cameobände wenig in der Mode, obschon die Entwicklung der modernen Bildnisplakette neuerdings dazu geführt hat, solche Reliefs wenigstens hin und wieder für den Einbandschmuck zu verwerten, wobei dann freilich mehr persönliche, zufällige Rücksichten die Wahl dieser Einbandart bestimmten als die Absicht, sie von neuem der Einbandkunst anzueignen.

(135) Bildnisse auf Bucheinbänden waren im sechzehnten Jahrhundert nicht selten. Besonders in Deutschland, wo man mit Plattenstempel und Rolle nicht nur die Köpfe bekannter Persönlichkeiten des griechischen und römischen Altertums dem Schweinsleder einzupressen liebte, sondern auch die bekannter Zeitgenossen, wie der Reformatoren. Ebenso waren in den Niederlanden derartige Einbandverzierungen nicht unbeliebt. So schmückte in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts Paul van Verdebeke in Brugge manche seiner

Einbände mit einem Plattenstempel, auf dem er und seine Frau vor der Jungfrau Maria und der heiligen Anna knieend abgebildet waren, und diese Einbände sind das älteste Beispiel für Buchbinderselbstbildnisse auf Einbänden. Im neunzehnten Jahrhundert hat dann E. de Goncourt den Bildniseinband eingeführt, in dem er auf dem Vorderdeckel einer Anzahl meist in Pergament gebundener, von vornherein für die Auslage im Schaukasten bestimmter Einbände der Werke seiner Favoritautoren deren Bildnisse in den verschiedensten Maltechniken anbringen ließ, ein Beispiel, das für die französische Mode des mit allerlei Bildchen geschmückten aquarellierten Pergamentbandes, aus der sich manche Buchkünstler ein eigenes Geschäft machten, geführt hat.

Bilder und Bildnisse auf Bucheinbänden scheinen sich für einen strengen ästhetischen Standpunkt überhaupt zu verbieten, ein derartiger Einbandschmuck steht in Widerspruch mit dem Gebrauchszweck des Einbandes, dem sich auch seine Verzierung unterzuordnen hat. Immerhin wird für einen weniger strengen Standpunkt und für manche Zierverfahren auch das pittoreske Element in der Einbanddekoration gelegentlich berechtigt erscheinen. Die Handvergoldung allerdings, die den gleichmäßigen, lauter Lichter zeigenden Goldkontur hervorbringt, ist ungeeignet und kann die Schattierungen der schwarz-weiß Zeichnung nicht wiedergeben, die Voraussetzung einer auch nur angedeuteten Wirkung sind. Mit Ausschaltung aller Halbtöne, mit ganz hell und ganz dunkel ließen sich freilich immer noch bildmäßige Darstellungen erreichen und damit dann für sie auch die Handvergoldung rechtfertigen, aber schon der Zwang, unter dem ein solches Virtuosenstückchen der Handvergoldung stünde, würde wohl eine im Sinne recht verstandener Einbandkunst gute Arbeit kaum gelingen lassen. Dagegen sind die Lederauflagearbeit (weniger die Ledereinlagarbeit) und auch Lederschnitt sowie die Stickerei geeignetere Verfahren für malerische Einbandverzierungen, da hier Farben- und Stoffwirkungen sich verbinden lassen. Bei der Lederauflagearbeit, die ver-

schiedene Lederarten verwenden kann, ist der Blinddruckkontur vorzuziehen und die Verwendung von Gold und Silber als besonderer Farben von Vorteil. Daß die Flachwirkung des Bildes ebenso festgehalten sein muß wie seine Einfügung in den Rahmen einer Deckenverzierung sollte nicht übersehen werden. Für dekorative Zwecke ist die Anwendung der Perspektive ausgeschlossen und für die Zwecke der Einbandverzierung die Benutzung der Decke als Mal- oder Zeichengrund. Bilder oder Bildnisse auf einem Bucheinbande können immer nur Teile der Einbanddekoration sein, nicht aber diese selbst ausmachen wollen. (Gerade hierin liegt der Hauptfehler der französischen Einbandschule, die ohne weiteres die Deckenfläche zur Anbringung von Bildern benutzen möchte und so die Einbanddecke, womöglich noch mit erhabenen Bünden und ihre Verzierung ohne jedes einander bedingendes Verhältnis läßt.) Menschliche Gesichter en face oder en profil in naturalistischer Ausführung werden am besten vermieden, für sie gibt das Auflegen von Schattenrissen auf hellem Grunde oder von Masken, die hell-dunkel Wirkungen für die charakteristischen Merkmale und Umrisse eines Gesichtes ausnutzen, einen gelegentlich willkommenen Ersatz. Die Nachahmung von Kunstwerken für dekorative Zwecke ist immer unschön und deshalb sind Kopien berühmter Bilder, seien es Bildnisse oder Landschaften, für die pittoreske Verzierung eines Einbandes durchaus ungeeignet. Landschaften werden auf einem Einbande nur gelegentlich einen Platz finden dürfen, sie müssen dann wie eine Deckelvignette in einem dekorativen Rahmen, in der bei den Cameobänden üblichen Anordnung erscheinen. Vielleicht am meisten eignen sich auch für die pittoreske Einbanddekoration die Pflanzenformen, die groß und naturalistisch mit eingedruckten Einzelheiten (wodurch Reliefwirkungen erreicht werden) und in Lederauflage nicht gemalt, sondern koloriert (das heißt nur mit ihren Grundfarben bezeichnet) bildartig und doch noch dekorativ sein können. (Wer die Einbandkunst nicht als bildende, sondern als verzierende Kunst wertet und die Verbin-

dung der polychromen und plastischen Effekte zu pittoreskem Einbandschmuck bei modernen französischen Bänden danach beurteilt, wird das bestätigt finden.)

(136) Während manche moderne Einbanddekorationsarten nur einen architektonischen Schmuck der Einbanddeckel erstreben, Buchfassadenverzierung ohne Zusammenhang mit dem Buch- und Einbandbau sind, wollen andere ihn durchaus und stets mit dem Werkinhalt in Einklang bringen, was zu den Übertreibungen der ornamentalen Phantastik und des illustrierenden Symbolismus führen muß. Diese beiden Gegensätze des äußerlichen Einbandausputzes und des verinnerlichten Einbandschmuckes sind aber nur da möglich, wo Buchbinder und Einbandkünstler die ihnen durch die Buchform und den Gebrauchszweck des Buches bestimmten Aufgaben übersehen. Solange sie zuerst deren Lösung als eine notwendig zu erfüllende Fordrung betrachten, werden sie auch bei der oft unvermeidlichen Anwendung von Sinnbildern für die Einbandverzierung deren Voraussetzungen genügen können.

Der „sprechende" Einband, die Reliure parlante der modernen französischen Kunstbuchbinder, ist, soweit allerlei Bildchen, die mit realistischer Deutlichkeit auf den Einbanddecken angebracht werden, aber etwas anderes bedeuten sollen als sie zeigen, nicht als eine Bemühung um die Einbandkunst zu betrachten. Etwas anderes aber ist die Verwertung von Sinnbildern für die Einbandverzierung, einmal, weil die symbolisierende Tätigkeit des Menschengeistes, der Ersatz einer Vorstellung durch eine andere dazu geführt hat, daß bestimmte Symbolbegriffe als Symbolerscheinungen auf den verschiedensten Kulturgebieten in ganz genauen Symbolen allgemeine Anerkennung gefunden haben, Symbolen, die man, gleichviel, ob sie eine symbolisierte Vorstellung mitteilen oder verhüllen sollen, nicht durch andere ersetzen kann, sodann, weil manche dieser symbolischen Vorstellungen von vornherein bei der Einbandverzierung notwendigerweise zu beachten sind, da sie untrennbar mit ihren Elementen verbunden bleiben. Das gilt zunächst für

die Farbensymbolik. Mit bestimmten Farben pflegt man ohne weiteres ganz bestimmte Vorstellungen zu verbinden und so ist z. B. für den abendländischen Kulturkreis Schwarz zur Farbe der Trauer geworden usw. Die Stimmungen, die bestimmte Farben auslösen, pflegen auch auf solchen alteingewurzelten symbolischen Vorstellungen zu beruhen und deshalb muß der Buchbinder bei der Farbenwahl für den Einband dieses oder jenes Buches Rücksichten nehmen, die Rücksichten auf derartige symbolische Vorstellungen sind, Einbandsymbolik treiben, ob er will oder nicht. (Auch die Bevorzugung mancher Einbandausstattungen für manche Büchergruppen beruht auf ähnlichen Rücksichten. So ist der Name Law calf bindings in England für ungefärbte oder weiße Kalblederbände üblich geworden, weil lange Zeit hindurch dort Rechtsbücher in weißes Kalbleder gebunden worden sind. Ähnlich nennt man divinity calf bindings mit Blinddruck verzierte dunkelbraune Kalblederbände. Die sehr entwickelte Pflanzensymbolik pflegt ebenfalls für die Einbandverzierung häufig mitbestimmend zu sein, weil, wie schon an anderer Stelle ausführlicher dargelegt ist (91), die Pflanze als Ornament auf die Entwicklung der Einbandkunst und der Handvergoldung eine sehr große Bedeutung hatte und hat. Die Zusammenhänge von Kunst und Natur, die Entwicklung des Ornaments in der Kunst in Hinsicht auf seine Abstammung und seine Vorbilder in den Reichen der Natur haben besonders die Pflanze maß- und formgebend für die Architektur, für die Ornamentik werden lassen. Kraut und Strauch, Baum und Ast und Zweig, Frucht und Blüte sind aus tausendfältigen Formen der Natur, aus stofflichen, konstruktiven Zweckmäßigkeitsgründen aus- und umgebildet zu tausendfältigen Formen der Kunst geworden, so daß die Aneignung von Pflanzenformen als den hauptsächlichen ornamentalen Zierformen für den Einbandschmuck auch dann selbstverständlich gewesen wäre, wenn diese Formen sich nicht so ausgezeichnet für die Einbandzierverfahren als geeignet erwiesen hätten. Bei den meist üblichen floreskalen Ornamenten aber ist

das dekorative und das symbolische Element, nur schwer zu trennen, wenigstens soweit es sich um allgemeine symbolische Vorstellungen handelt. Die entwickelte Blumensprache freilich braucht der Buchbinder kaum zu kennen, obschon gerade sie ihm die besten Gelegenheiten gibt, zu symbolisieren, ohne deshalb die rein dekorativen Wirkungen einer Einbandzeichnung abschwächen zu müssen. Auch die historischen Sinnbilder, wie die religiösen, ja selbst manche wissenschaftliche Symbole (z. B. die astronomischen) haben für die Einbandkunst eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Es sind auf eine fest umrissene dekorative Formel gebrachte Ideen, die man in ihrer doppelten Bedeutung als Sinnbild und dekoratives Element mit Nutzen bei der Einbandzeichnung anbringen kann, zumal wenn sie das ornamentale Motiv sind, dessen Variationen das Einbandmuster ausmachen. Man kann sie vielleicht vermeiden, wenn man sie aber anwendet, muß man sie in ihrer richtigen Form gebrauchen. Daraus ergibt sich nun zunächst diese Schwierigkeit, daß viele historische Symbole sich einer modernen Dekoration nicht anpassen lassen und in solchen Fällen ist der einzige Ausweg, sie dieser Dekoration einzupassen, das heißt, sie derart mit der Dekoration zu verbinden, wie man etwa Wappen und andere Symbole eines persönlichen Besitzes mit der Dekoration zu verbinden pflegt, als Füllstücke im Rahmen der Einbandverzierung. Dabei muß dann allerdings die historische Richtigkeit ebenso wie für das Füllstück auch für seinen dekorativen Rahmen gewahrt bleiben, eine Erinnerung, die keineswegs überflüssig erscheint, wenn man die häufigen Verstöße gegen die heraldischen Grundregeln bei der Verwendung heraldischer Embleme für den Einbandschmuck erwägt. Eine andere Schwierigkeit ergibt sich dann weiter noch daraus, daß ebenso wie viele altbekannte und althergebrachte Symbole in unsern Tagen allzu abgenutzt erscheinen und durch ihren Mißbrauch einen überaus trivialen Charakter bekommen haben (nur an die Dichterharfe sei in diesem Zusammenhange erinnert), die verschiedenen Gebiete des menschlichen Lebens

eine sehr abweichende Anerkennung der Allgemeingültigkeit bestimmter Symbole zeigen. Während etwa die Religionen über eine hochentwickelte, tiefgründige Bildersprache verfügen (deren Beherrschung für die christliche Symbolik, z. B. von den englichen Stickereibänden des siebzehnten Jahrhunderts zur Virtuosität ausgebildet wurde), haben andere, modernere Gebiete, Technik und Wissenschaft, das einst in der Tiefe des Gemütes empfundene Sinnbild alles poetischen Schimmers entkleidet und für die prosaische Wirklichkeit nutzbar gemacht. Solche moderne Abkürzungen wissenschaftlicher oder sonstiger Lebenserfahrungen, dem modernen Menschen wohlvertraut, lösen eine Stimmung aus, die derjenigen entgegengesetzt ist, die der Einbandschmuck in dem Benutzer erzeugen soll. Durch allgemeine Verwendung als solche abgenutzte Symbole kann die Einbandverzierung vielleicht noch mit Geschick verwerten, wenn sie ihre Grundform durch die Dekoration hindurch klingen läßt (wie denn z. B. die Betonung der Kreuzform in der konstruktiven Anlage der Einbandzeichnung manchen modernen Bibel- und Kirchendienstbücherbänden einen Grundton geben konnte, den durch das schematische Aufdrucken eines Kreuzzeichens sich nicht mehr erreichen läßt). Aber ein Symbol, das nicht höheren Vorstellungen, sondern Bedürfnissen des praktischen Gebrauches dient, sollte die Einbandverzierung immer vermeiden, wofern nicht (wie bei dem mathematischen Zeichen der Unendlichkeit) eine nur geometrische Zierform auch als Sinnbild Bedeutung hat.

(187) Als angewandte Bucheinbandkunst könnte man die Verwendung der Bucheinbandherstellungs- und -verzierungsverfahren für andere Zwecke als den Einband von Büchern bezeichnen. Es handelt sich dabei in der Hauptsache um die Übertragung der Dekorationstechniken und es muß hervorgehoben werden, daß vom historischen Standpunkt aus vielfach richtiger von einer Übertragung dieser Techniken auf die Einbandverzierung zu reden wäre. So ist z. B. der Gebrauch der Handvergoldung, nachdem er einmal in Europa bekannter

geworden war, zunächst in weit größerem Umfange für die Verzierung von anderen Gebrauchsgegenständen (so von Prunkschuhen und Degengehenken, um nur Bestandteile der damaligen Kleidung als den Modeeinflüssen besonders unterworfene Gegenstände anzuführen) üblich gewesen als für Bucheinbände. Ein solcher Hinweis scheint am Ende dieser Ausführungen über die Einbandkunst nicht überflüssig; er deutet die mannigfachen Wechselbeziehungen an, die stets zwischen den verschiedenen Zweigen des Kunstgewerbes bestanden haben und noch heute bestehen, er weist darauf hin, daß man auch ein Kapitel über den Bucheinband nicht lesen soll als Darstellung einer gegen alle anderen scharf abgegrenzten Kunstübung, sondern als Abschnitt des Hauptteiles der menschlichen Kulturgeschichte, der über die Werkzeuge handelt. Den Übergang von den Bucheinbänden zu den Erzeugnissen der angewandten Buchbinde- und Einbandkunst zeigen die Mappen, die, zumeist in prunkvoller Ausstattung, als Umschläge von Ehrenurkunden Verwendung finden. Solche sogenannten Adreßmappen sind ja nichts anderes als Einbanddecken mit sehr schmalen Rücken (was von einiger Bedeutung für ihre Ausschmückung ist); aber Einbanddecken, die von vornherein meistens nicht dazu bestimmt sind, einem Buchblocke angefügt und so fest mit ihm zur Einheit verbunden zu werden. Sie sollen lediglich einige fast immer sehr große Blätter als lose Einlage aufnehmen. Als ein besonderes Kennzeichen solcher wie Ehrengaben dargebrachten Mappen darf dann noch gelten, daß sie nicht ähnlich gebundenen Büchern in dem Gefächer eines Bücherschrankes aneinandergereiht, sondern aufgestellt oder ausgelegt werden sollen. So haben die Prunkmappen einen, wenn dieser Ausdruck hier gestattet ist, vorwiegend monumentalen Zweck zu erfüllen und erfüllen ihn, indem sie dem Beschauer einen besonders kostbar ausgestatteten Vorderdeckel zeigen. Ob freilich die gerade in Deutschland überaus beliebten Riesen-Adreßmappen, an deren Herstellung oft das Kunstgewerbe einer ganzen Stadt nicht zum Vorteile des einheitlichen

Ganzen beteiligt ist und die zudem häufig wenig den Verhältnissen einer bescheidenen Lebensführung des mit ihnen Geehrten entsprechen, hin und wieder nicht besser durch ein schön gebundenes gut ausgestattetes Buch mit entsprechender Widmung ersetzt werden können, ist eine hier nicht zu erörternde Frage. Jedenfalls wird die Herstellung solcher Mappen noch lange Zeit zu den (auch materiell) lohnendsten Aufgaben gehören, die der Einbandkunst gerade in Deutschland gestellt werden. Zu den Erzeugnissen der angewandten Einbandkunst im oben bezeichneten Sinne gehören auch die ebenfalls zur Aufbewahrung von Ehrenurkunden verwendeten Behälter in Rollen- oder Kastenform. Sie sind, wie die anderen Arbeiten dieses Zweiges der Buchbinderei heute als Erzeugnisse einer besonderen Industrie zu werten, obgleich einige bedeutende Buchbindereiwerkstätten lebhaften und erfolgreichen Anteil an der Entwicklung gerade dieses Sonderzweiges der Buchbinderei genommen haben, dessen Erzeugnisse, wenigstens soweit es sich um die Herstellung von Prunkmappen und für repräsentative oder häusliche Zwecke in Prachtbände gebundene Schreibbücher handelt, immerhin auch noch zu denen der Einbandkunst gerechnet werden dürfen. Hausbücher und ähnliche andere Schreibbücher verschiedener Art, wie sie früher mit liebevoller Sorgfalt ausgestattet und benutzt wurden, gelten heute als recht altmodisch. Familienchroniken, Gästebücher, Stammbücher (um nur einige dieser Bücher anzuführen) schätzt man zumeist als Gegenstände des Bureaubedarfs ein und verwendet deshalb die von den Geschäftsbücherfabriken „fertig mit Vordruck“ in den Handel gebrachten „praktischen Formen“. Und doch sollte man meinen dürfen, daß solche Schreibbücher, die nicht nur zu den Gegenständen des täglichen Gebrauches gehören, die vielmehr ein wertvolles Erbgut für die Nachfahren werden sollen, wegen ihres eminent persönlichen Charakters auch eine eigene Ausstattung, die diesen Charakter wahrt, verdienen. Damit ist dann auch gesagt, daß sie keine „Luxus-Artikel“ sein sollen, für den Massenbedarf her-

gestellte Basar-Prachtstücke, die in allen Preislagen zu Geschenkzwecken angeboten werden, vielmehr, soweit es sich um gebundene Bücher handelt, solche Bücher sein sollen, deren Papier und deren Einband denjenigen Anforderungen genügen, die ein langer Gebrauch stellt und deren Verzierung sie zu schönen Stücken des Hausrates macht. Hier kann der Buchbinder auch denen nützen, die eine eigene Büchersammlung nicht haben können oder wollen, aber ihren persönlichen Geschmack bei ihrem Hausgerät beweisen möchten. Schreibtischmappen, Schutzhüllen für die immer neu erscheinenden kleinen Nachschlagebücher, deren kurze Lebensdauer einen guten Einband nicht rechtfertigen würde und noch manches ähnliche zur Schreibtischausstattung sind lockende Aufgaben für die angewandte Buchbindekunst. Und wer der Ansicht ist, daß die Kunst des Schenkens als eine gesellschaftliche Tugend kultiviert werden kann, wird seine persönliche Teilnahme für die Gabe, die dadurch dem Beschenkten besonders wertvoll erscheinen soll, bei mancherlei Gelegenheiten (es sei besonders an die Sitte der Hochzeitsgeschenke erinnert) auch durch ein solches Schreibbuch oder eine Reihe entsprechend angeordneter Schreibbücher beweisen können. Das Schreibbuch als Gegenstand der Einbandkunst ist heute im Gegensatz zu früheren Jahrhunderten in Vergessenheit geraten, aber es wird mit der allmählichen Entwicklung der kunstgewerblichen Buchbinderei wieder zu seinem alten Ansehen gelangen. Darauf deuten die mannigfachen Beispiele solcher Schreibbücher hin, die die Meister der neuen Einbandschulen gefertigt haben. Boîte und Buvard, aus alten Einbanddecken zu Mappen umgewandelt, sind zwar besonders in Frankreich, wo sich sogar die Industrie der „historischen Einbandmappen und Einbandschalen" bemächtigt hat, noch immer in der Mode. Aber je mehr sich die neuen Buchbinderschulen auch der angewandten Einbandkunst zuwenden, desto mehr wird auch aus dieser die historisierende Richtung verschwinden und auch in ihr die gute Gebrauchsform der Mappe und des Schreibbuches Geltung erlangen.

(138) Da bei dem maschinengefertigten Einbande Buchdeckel und Buchkörper gesondert hergestellt und erst, wenn sie fertig sind, durch das „Einhängen“ (53) miteinander verbunden werden, so unterscheidet sich die Ausführung der Verzierung eines maschinengefertigten Einbandes auch deshalb durchaus von den hier beim handgearbeiteten Einbande üblichen Verfahren. Nachdem die beiden Pappen für die Deckel und ebenso der aus dünnerem Karton bestehende Streifen für den Rücken mit der Maschine zugeschnitten sind, wird das für den Bezug zurechtgeschnittene Stück des Bezugsstoffes mit Leim bestrichen und Vorder- und Hinterdeckel sowie Rückeneinlage auf die beleimte Rückseite des Stoffes so nebeneinander aufgelegt, daß zwischen ihnen nur der für den Bruch oder Falz nötige schmale Zwischenraum bleibt. Sind diese drei Deckelstücke richtig aufgeklebt, so werden die überstehenden Kanten des Bezugstoffes nach innen eingeschlagen und festgeklebt. Damit ist die Einbanddecke bis auf ihre Verzierung vollendet. Die auf Messingplatten gravierten, größeren oder kleineren Verzierungsstücke nebst den Typen der Titelschrift werden nun nach dem Entwurfe der Einbandzeichnung angeordnet auf Pappe geklebt und an der geheizten Anhängeplatte der eisernen Presse befestigt. Hierauf wird die fertige Decke in die Presse eingeschoben und durch starken Pressedruck das ganze Muster der Einbandverzierung auf einmal eingepreßt. Dabei wird das Muster zuerst blind vorgedruckt und wenn nötig mit einer zweiten Pressung heiß vergoldet oder noch durch einen oder mehrere Farbenaufträge mit kaltem Pressedruck farbig verziert. Für ein besonderes, neues Muster muß nach dem Entwurf der Einbandzeichnung eine besondere Platte in Metall geätzt oder geschnitten werden, für den Mehrfarbendruck sind dazu so viele Platten als Farben gebraucht werden, herzustellen, die dann übereinander gedruckt werden.

Dieses (hier nur in seinen Grundzügen angedeutete) Verfahren hat nun allerdings gegenüber der langsameren und unregelmäßigeren Handarbeit abgesehen von den für die Massen-

herstellung wichtigen Vorzügen der Billigkeit und Schnelligkeit noch diesen besonderen Vorzug, daß der Entwurf der Einbandzeichnung nicht durch die Rücksicht auf die Verzierungswerkzeuge des Buchbinders und die ihrer Handhabung gesetzten Grenzen beschränkt ist. Allerdings bleibt der Vorteil, den die Freiheit im Entwerfen der Einbandzeichnung, der Verzierung des maschinengefertigten Masseneinbandes gibt, nur dann ein solcher, wenn sie richtig verstanden wird. Denn die Wirkungen des Handdruckes und der Maschinenpressung sind zwar ebenso durchaus andere wie die Aufgaben des Einzeleinbandes und des Masseneinbandes andere sind und die Art, wie sie ihre Aufgaben durch die Einbandkonstruktion lösen, durchaus verschieden ist. Aber eine einbandgerechte Verzierung erfordert der maschinengefertigte Bucheinband ebenso wie der handgearbeitete und auch sein Schmuck muß der Schmuck eines Bucheinbandes bleiben.

Die Mühelosigkeit und Schnelligkeit, mit der die Einbandindustrie durch Anwendung der Maschinenpressung scheinbar die mühsamsten und langwierigsten Verzierungen des Einbandhandwerkes nachahmen konnte, führte zunächst dazu, daß alle Mittel der neuen Maschinentechnik, Blindpressung und Goldpressung, Farbenpressung und Reliefpressung zur Nachbildung der Einbandzeichnungen alter Prachtbände benutzt wurden. Und diese Imitationen der alten reichverzierten Lederbände in Schnelldruckausführung auf allerschlechtesten Geweben mußte notwendig zu einer Verbildung des guten Geschmackes führen, dessen Äußerungen wie etwa in dem berüchtigten deutschen Prachtwerkstil der sechziger und siebziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts nur dadurch erklärlich werden, daß man damals wie auch im sonstigen Kunstgewerbe die Teilnahme und das Verständnis für die Kunst der alten Meister vollkommen verloren hatte, den Wert der historischen Vorbilder und ihrer modernen Zerrbilder nicht richtig vergleichend einzuschätzen verstand.

Und wie in der gleichen Zeit die Vervollkommnung des farbigen Bilderdruckes zunächst zu einem Bilderbogen-Bücherstil verlockte, zu einer Verrohung des Farbenempfindens führte,

so gelangte man mit der Farbenpressung bald zu der Übertragung der buntesten Bilder auf die Einbanddecke. Ohne Rücksicht auf die technische Bestimmung des Einbandes und die künstlerischen Möglichkeiten das Deckenpressungsverfahren brachte man auf den Leinenbänden „im Zehn- oder gar Zwölffarbendruck" irgend eine Buchillustration oder ein Plakat an. Es war eine vollkommene Verkennung der Ästhetik des neuen Verzierungsverfahrens, das sich die Einbandindustrie für die Herstellung ihrer Masseneinbände nutzbar machen mußte.

Wie für das Einbandhandwerk kamen auch für die Einbandindustrie von den englischen Vorkämpfern der neuen Buchkunst die ersten Anregungen (so von W. Crane und A. Beardsley), die eine Wendung zum Besseren einleiteten. Zwar hatte der englische, zumeist nur blindgedruckte oder mit sparsamer Goldverzierung geschmückte Verlegerband nicht die in Frankreich (Cartonnage romantique) und Deutschland gehäuften Geschmacksfehler begangen, zumal er nicht wie in diesen Ländern als der moderne Prachtband, sondern nur als billiger Gebrauchsband erscheinen wollte, der außerdem zumeist die Formen des vorläufigen Einbandes festhielt, keinen Schnitt aus unechtem Gold, sondern unaufgeschnittene Blätter hatte, aber auch bei ihm waren die verwendeten Gewebe meist minderwertig, die billigen Sorten der leinwandartig gewebten Baumwollstoffe, die alle rasch verblichen und zerfielen, die für Verlegerleinenbände üblichen gewesen. Außerdem war der Verlegerleinenband, der wie der Verlegerband überhaupt in Frankreich, wo die meisten Bücher ungebunden erscheinen, immer eine Ausnahme gewesen war, der in Deutschland, von anderen Verlegerbänden abgesehen, immerhin wegen der hier üblichen Ausgabe gebundener und gehefteter Abzüge der gleichen Auflage nebeneinander nicht zur Alleinherrschaft kommen konnte, in England wie in Amerika zu einer Selbstverständlichkeit geworden. Man brachte und bringt die ganze Auflage eines Buches gebunden, lesefertig in den Handel. (Woraus sich die große Seltenheit und der hohe Liebhaberwert mancher englischer Bücher, be-

sonders des neunzehnten Jahrhunderts, im broschierten Zustande erklärt. Denn in dieser Frische haben sich eben immer nur ganz wenige Abzüge erhalten können, die aus irgendwelchen zufälligen Gründen nicht wie die ganze Auflage eingebunden wurden.)

Da für die Verzierung des Masseneinbandes einer Auflage ein Entwurf der Deckenverzierung ausreichend ist, der dann in genauer mechanischer Reproduktion so viele Male als nötig wiederholt werden kann, so kann der die Herstellung eines Buches leitende Künstler die einheitliche Ausstattung seines Buches bis zur Verzierung des Einbandes durchführen. Dazu kommt, daß die kunstgewerbliche Arbeit, die der Entwurf einer Einbandzeichnung nötig macht, bei einer einmaligen für die Massenherstellung ausreichenden Ausführung naturgemäß viel ökonomischer ist, also auch verhältnismäßig viel größere Aufwendungen für den einen Entwurf möglich macht als sie in den meisten Fällen für den Entwurf der Verzierung eines Einzeleinbandes gemacht werden können. Damit aber ist die regere Teilnahme der Künstler für die Entwürfe von Masseneinbänden gegeben, eine Teilnahme, die der handwerksmäßigen Bildung, als welche eine Voraussetzung für das Entwerfen der Verzierungen handgearbeiteter Einbände ist, entraten kann, wofern sie nur eine genaue Anschauung der Mittel und Möglichkeiten, die die Preßverzierung gibt, mit einer richtigen Erkenntnis der Aufgaben des Masseneinbandes verbindet. (Und daraus erklärt sich auch die Rückwirkung der Verzierung des Masseneinbandes auf die des Einzeleinbandes in den Anfängen der neuen Buchkunstbewegung.) Aus dem Mangel genügender Kenntnisse der Technik des Masseneinbandes einerseits, aus der Verkennung seiner Bestimmung andererseits sind manche Verirrungen der Masseneinbandkunst zurückzuführen, die sich besonders in Deutschland mit der Entwicklung der neuen Buchkunst und der durch sie beeinflußten Luxusbücherindustrie gezeigt haben. Der Künstler, der die Zeichnung und Farbengebung eines Einbandentwurfes ganz ohne Rücksicht auf ihre Reproduktion durch die Pressung und auf die zur

Verfügung stehenden Bezugsstoffe ausführt, muß immer mit dem Mißlingen seiner Absichten und damit rechnen, daß seine Farbenwahl vielleicht die ungewollte Ursache einer Verschlechterung des Bezugsstoffes sein kann. Der Künstler aber, der für die mangelhafte Gebrauchsform des Masseneinbandes allzu kostbare Bezusgstoffe, allzu verschwenderische Verzierungen wählt, der mit den Mitteln der Masseneinbandherstellung die kostbareren handgearbeiteten Handeinbände nachahmen möchte, sucht keine richtige Lösung der Aufgaben des billigen Masseneinbandes, sondern schafft Imitationen, die äußerlich einen beherrschteren Geschmack beweisen können, als die bunt- und goldgepreßten Buchbinderleinenbände der deutschen Salontisch-Prachtwerkzeit, die aber ebenso wie diese den schönen Schein der technischen Aufrichtigkeit vorziehen und deshalb innerlich unwahr, unkünstlerisch sind.

Auch die Ästhetik des maschinengefertigten Einbandes muß ausgehen vom Zweck, vom Stoff, von der Arbeit. Der Zweck, eine so gute als mögliche Gebrauchsform des Bucheinbandes herzustellen, läßt sich durch die neuen Maschinenbindeverfahren weniger gut als durch die alten Handarbeitsweisen lösen. Dafür hat der maschinengefertigte Einband noch eine andere Hauptaufgabe zu löscn, mit der er nicht in Widerspruch geraten darf: er soll im Verhältnis zu dem billigen Buchherstellungspreise überhaupt eine bestimmte Preishöhe nicht überschreiten. Seine Berechtigung neben dem handgearbeiteten besseren Einband hat er lediglich als der billigere Einband als Massenartikel und alle Versuche, diesen klaren Gegensatz zu verwischen, müssen mißlingen.

Die Meinung, daß Kunst nur da sein könne, wo Einzel- und Handarbeit tätig sei, und daß aller Kunst bare „Industrie" da sein müsse, wo Massen- und Maschinenarbeit gebraucht werden, daß der handgearbeitete Einzeleinband nur Qualitätsarbeit sei, der maschinengefertigte Masseneinband nur Quantitätsarbeit, wird in dieser schroffen Einseitigkeit sich nicht verteidigen lassen. Nur wird gerade da, wo Handarbeit und Maschinenarbeit nebeneinander auf gleichem kunstgewerb-

lichen Gebiete wirken wollen allzugern übersehen, daß die Maschine in den meisten Fällen nicht mehr Handwerkszeug ist, eine besondere Kultur hat, daß die neuen Herstellungsmittel die Tradition der alten nicht aufnehmen und fortführen können. Im allgemeinen wirken bei der Verzierung moderner Masseneinbände drei verschiedene Arbeiter selbständig mit: der die Einbandzeichnung entwerfende Künstler, der die Platte erzeugende Graveur und der die Deckel bedruckende Presser. Aber der scheinbar naheliegende Vergleich mit originalen Griffelkünsten, wie Holzschnitt, Radierung, Stich, ist hier nicht gegeben, obschon ein Künstler auch die allgemein getrennten manuellen Tätigkeiten der Masseneinbanddekoration allein ausüben könnte, weil es sich eben nicht um die Reproduktion eines Entwurfes, sondern um seine Aneignung für die und Anpassung an die mechanische Tätigkeit der Maschine handelt. Soll die Maschinenarbeit nicht als ein Surrogat der Handarbeit erscheinen, die end- und geistlose Wiederholung der handgearbeiteten Einbänden eigentümlichen Kennzeichen sein, dann muß der Maschineneinband vor allem die Formen der Handarbeit (wie erhabene Bände, gerundete Rücken, Kapitalbänder) vermeiden, die bei ihm in keiner Weise durch das Bindeverfahren bedingt sind, und als ein durchaus überflüssiger Putz erscheinen. Man darf bei allen Anregungen, die von dem handgearbeiteten Einband für den maschinengefertigten ausgehen mußten, nicht übersehen, daß beide verschiedene Aufgaben mit verschiedenen Mitteln zu lösen haben, deshalb ihre eigenen Schönheitsgesetze haben, und daß der maschinengefertigte Einband von den ästhetischen Traditionen des handgearbeiteten völlig unabhängig ist. Das schließt nicht aus, daß auch die Verzierung des Maschineneinbandes einbandgerecht sein kann und muß. Und wie der Vitrineneinband für den Kunsteinband, so ist der Ateliereinband für den Verlegereinband gefährlich. Die farbige Zeichnung auf glattem Grunde wirkt anders wie die gleichmäßige Gold- und Farbenpressung auf genarbtem Grunde. Plattenpressung auf Lein-

wand ist etwas ganz anderes wie Handvergoldung auf Leder, sowohl in der Ausführung wie im Aussehen. Eine Plattenpressung kann nicht den in den eigentümlichen Reflexwirkungen begründeten Eindruck der Handvergoldung vortäuschen, sie muß nicht diese nachahmen wollen, sondern ihren eigenen Stil finden. Die Plattenpressung ist aus dem Bedürfnisse einer schnellen Einbandverzierung entstanden, das ganze Muster wird (wenn auch in für Blind-, Gold- und Farbendruck wiederholtem Pressedruck) auf einmal in die Decke gepreßt und das alles muß auch in dem Entwurfe der Verzierung eines Masseneinbandes zum Ausdruck kommen. Es ist ein Irrtum, anzunehmen, daß sich automatenmäßig Dinge herstellen lassen, die der Stoffbelebung durch die Handarbeit bedürfen. Und wie es überhaupt dem Wesen des Masseneinbandes entspricht, neutral zu bleiben, so muß er auch in seiner Verzierung neutral bleiben, die sparsam aus ästhetischen und ökonomischen Gründen sein soll. Künstlerische Arbeit ist nicht kostspielige sondern kostbare Arbeit, aufrichtige, gute, echte Arbeit. Nicht die Vermischung des Stiles von Handarbeit und Maschinenarbeit, die noch immer darin besonders zum Ausdruck kommt, daß man die der Handvergoldung eigene Linienführung für die Goldpressung übernimmt, ohne daran zu denken, daß deren technischen Grundlagen viel mehr die Wirkung breiterer Flächen, das Goldband, nicht die Goldlinie angemessen ist, wird auch der Verzierung des modernen Masseneinbandes ihre unbestrittene Bedeutung für die moderne Einbandkunst gewinnen lassen. Der Masseneinband soll Überfütterung mit Maschinenornamentik und die Überladung mit bunten, grellen, mehrfarbigen Bildern vermeiden, wie überhaupt jedes Übermaß von Farben und Gold vermeiden. Eine, vielleicht zwei Farben genügen, besondere plastische und polychrome Effekte sind überflüssig. Die einfache Übertragung eines illustrierten Buchumschlages auf die Deckel des Masseneinbandes, wie sie in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gang und gäbe war, ist verfeinerten Verfahren gewichen, die gelegent-

lich als eine Künstlerlaune Beachtung beanspruchen (z. B. wenn auf dem zarten, matten Leder der Decke ein farbiger Steindruck Platz findet), im Grunde aber unberechtigt sind, weil ein Bucheinband nicht die für Anbringung von Plakaten geeignete Fläche ist, auffällige Plakatwirkungen und groteske Linienspiele mit ihren Zugeständnissen an den Tagesgeschmack bei einem dauernder Benutzung bestimmten Bucheinbande ebensowenig als Schmuck gelten können wie die Karikatur ein geeigneter Zimmerschmuck sein kann.

Die durch die Massenherstellung erstrebte Verbilligung der Einbandverzierung mußte auch die Auswahl der Deckenüberzugsstoffe bestimmen, und in dieser Hinsicht erscheinen die Gewebebände als die besten Masseneinbände: sie gestatten auch bei einem verhältnismäßig geringen Preise die Anwendung guter und schöner Stoffe, die zudem für die Plattenpressung besonders geeignet sind und noch den besonderen Vorzug haben, ohne künstliche Nachhilfen in großer Menge durchaus gleichmäßig hergestellt werden zu können, was für den Masseneinband umfangreicher, in einer Reihe von Jahren erscheinender Werke (wie z. B. Zeitschriften) keineswegs gleichgültig ist. In diesem Zusammenhange muß auch die Form des Ganzbandes als die für den Masseneinband allein geeignete bezeichnet werden, die besondere Verbilligung des Halblederbandes gegenüber dem Ganzlederbande sowohl durch den geringeren Verbrauch des teuren Überzugsstoffes wie durch dessen leichtere Verarbeitung kommt für die Deckenherstellung der Masseneinbände nicht in Betracht, weil eine übergroße Verteuerung seines Herstellungspreises durch die Benutzung eines kostspieligen Überzuges ebenso den Zwecken des Masseneinbandes widerspricht wie die schlechteste Verarbeitung der teuersten Stoffe unökonomisch ist. Ein Halbledermasseneinband, der womöglich das Aussehen eines alten handgearbeiteten Einbandes gewinnen will, ist ein schlimmer Einbandzwitter. Und auch die Verzierung des Masseneinbandes darf nicht ohne Rücksicht auf den Deckenüberzug versucht werden.

Die stilgeschichtliche Entwicklung der Einbandkunst.

(139) Für die stilgeschichtliche Entwicklung der Einbandkunst gelten die gleichen Gesetze wie für die stilgeschichtliche Entwicklung überhaupt. Man kann nun diese Entwicklung nicht durch die einfache Feststellung, daß dieser Stil jenen abgelöst habe, richtig kennzeichnen. Vielmehr besteht immer ein Nebeneinander (oft sogar Durcheinander) zweier oder mehrerer Stilarten, der älteren, ihre letzten Formen ausprägenden, und der jüngeren. Die „moderne Richtung" widerstrebt, widersetzt sich der allgemeine Anerkennung beanspruchenden alten, bis sie diese dann, oft erst nach geraumer Zeit, überwindet und verdrängt, um nun selbst zur alten Richtung zu werden. Dazu kommt, daß der klare Gesamteindruck einer solchen großen stilgeschichtlichen Bewegung nur allzu häufig getrübt erscheint durch die kleinen Kämpfe der einzelnen Meister und Schulen, daß oft nicht leicht zu entdeckende über Land und Zeit hinausreichende Zusammenhänge die eigentlichen Ursachen eines „modernen, nationalen Stiles" sind. Und man darf die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst, damit auch im Kunstgewerbe (wie E. Cohn-Wiener anschaulich zeigte) nicht für eine Aufeinanderfolge äußerer Kunstformen halten, man muß sie vielmehr als den Wechsel in der Denk- und Gefühlsweise der einzelnen Völker betrachten. Man wird dann erkennen, daß dieser Wechsel kein zufälliger ist, daß er vielmehr gewissen gesetzmäßigen Regeln folgt.

Drei Stilstufen sind es, die von den Anfängen einer jeden stilgeschichtlichen Epoche zu ihrem Ende hinauf und hinab führen. Soweit unser historischer Horizont reicht, lassen sich diese drei Stilstufen für alle bekannten Stilepochen, für alle Zeiten, in denen Stil der kulturelle Ausdruck des künstlerischen Gemeingefühls gewesen ist, deutlich unterscheiden. Mit dem klaren und strengen konstruktiven Stil, den der Zweckgedanke der Gebrauchsform bestimmt, beginnt eine jede der historischen Stilepochen. Auf dieser ersten Stilstufe sucht man die harmonische Einfügung aller Künste in die architektonische Gebundenheit. (Dorischer Stil, Romanischer Stil, Stil der italienischen Frührenaissance.) Der monumentale Charakter des konstruktiven Stiles erscheint als natürlicher Ausdruck der in allen einzelnen Teilen wirkenden inneren Kräfte, das reine Ornament als solches bleibt ihm unbekannt. Die Höhepunkte dieser Stilstufe (Zeit des Phidias, des Michelagniolo) bezeichnen auch die Höhepunkte des künstlerischen Schaffens der Menschheit. Mit der allmählichen Auflösung der klar ausgeprägten Formen des konstruktiven Stiles beginnt der dekorative, dessen Formenwelt nicht mehr organisch entstanden, vielmehr nur noch rein malerisch empfunden ist. Auf der zweiten Stilstufe (Zeiten des spät-griechisch-römischen Stiles, der ausgereiften Gotik, des Barock) sucht man die starken Stimmungen durch Übertreibung des Natürlichen zu erzwingen. Wenn dann der Zweck überhaupt nicht mehr die Formgebung bedingt, wird sie sehr rasch unklar und verwirrt, bedeutungslos. Auf der dritten Stufe des ornamentalen Stiles dienen die Formen lediglich dazu, den Eindruck eines äußeren Reichtums zu erwecken, es bleibt gleichgültig, ob dieser Reichtum begründet ist oder nur begründet scheint.

(140) In der Anfangszeit abendländischer Buchbinderkunst, im frühen Mittelalter, war jedes Buch noch ein Wesen eigener Art, war die kostbare Handschrift ein unter den Kostbarkeiten der Kirche, den Kleinoden des fürstlichen Schatzes wohl behütetes und bewahrtes Wertstück. Der prunkvollen

Ausschmückung des Buchinnern, die damals für die kirchliche Prachthandschrift üblich war, entsprach die ebenfalls höchste Pracht entfaltende Verzierung des Buchäußern. Das auf dem Altar im Glanze des Goldes und mit den Strahlen der Edelsteine aufleuchtende heilige Buch war ein Kultusgerät, das sich der feierlich-geheimnisvollen Stimmung eines mittelalterlichen Gottesdienstes anzupassen hatte. Daß die meisten heute noch erhaltenen Bucheinbände des frühen Mittelalters (bis zum dreizehnten Jahrhundert) solche kirchliche Prachtbände sind, ist kein Zufall. Denn diese Einband-Zimelien waren wegen ihres Wertes an Material und kunstvoller Arbeit die kostspieligsten Einbände damaliger Zeit. Oder richtiger: die kostspieligsten Einbanddeckel. Und diese Einbandschalen stellte der Goldschmied her, der Buchbinder war kaum sein Gehilfe, nur sein Werklanger. Allerlei Einrichtungen, um die Goldschmieddeckel von dem Buche entfernen zu können, wenn es nicht benützt wurde, waren vorgesehen. Man bewahrte dann die Deckel von dem Buche gesondert auf, das noch Schutzumschläge oder aber auch auswechselbare Alltagsdeckel hatte. Schon diese Benutzung verschiedener Deckel läßt erkennen, daß Buchbinderkunst im damaligen Sinne noch nicht zu den höchsten Leistungen der Einbandkunst führte, wohl schon deshalb, weil sie noch nicht eine selbständige Arbeit war, sondern in Verbindung mit den anderen Arbeiten der Buchherstellung ausgeführt wurde.

Der kirchliche Prachtband des frühen Mittelalters, der zum Altargerät und zum Kirchenschatz gehörte, gegen dessen verschwenderische Verwendung von Edelmetallen und Edelsteinen schon im vierten Jahrhundert manche Kirchenväter sich wendeten, war in einer Zeit, deren Geldverkehr und Münzausprägung nicht genügten, um einen größeren Vermögensbesitz in baren Werten aufzuspeichern, auch eine der vielen Formen, Geschmeid und Gold aufzubewahren, um es, wenn nötig, im Schmelztiegel in Geldwert umwandeln zu können. Und diese praktische Bedeutung der kostspieligen Metallein-

bände aus der Zeit bis zum dreizehnten Jahrhundert darf man nicht übersehen, wenn man aus der verhältnismäßig sehr großen Zahl solcher Einbände, die noch erhalten sind, auf ihre ursprüngliche Menge schließen möchte. Gerade das Kleingerät des Kirchendienstes ließ sich am leichtesten ersetzen und vermehren, bot die beste Möglichkeit, geringere Summen anzulegen (wie wir heutzutage vergleichsweise sagen würden). Dazu kam dann noch, daß sich auf den geschonten Einbanddeckeln allerlei kleine Kostbarkeiten fest anbringen und so gegen das Verlorengehen sicherer schützen ließen, als etwa in der Unordnung einer nur selten geöffneten Truhe. Eine Erwägung, die auch manche Verzierungen der Metalleinbände erklären kann, deren künstlerische Absichten sonst kaum zu deuten wären.

(141) Neben den kirchlichen Prachtbänden des frühen Mittelalters, deren schwere Holzdeckel mit Goldschmiedearbeit verziert waren, erscheint in enger örtlicher und zeitlicher Begrenzung als zweite Form des mittelalterlichen Prachtbandes der Lederband in geritzter, geschnittener oder getriebener Arbeit. Diese schwierige und umständliche Lederverzierungsart, gelangte mit der Technik des Punzens und Treibens in der gotischen Zeit zur Blüte und geriet dann im fünfzehnten Jahrhundert, in dem die besten und meisten so verzierter Einbände wohl in Deutschland hergestellt worden sind, allmählich in Vergessenheit. (Die nur spärlich erhaltenen Reste einfacher ausgestatteter, mit Leder und gewebten Stoffen überzogener Einbände des frühen und frühesten Mittelalters geben uns heute, zumal da auch die meisten und ältesten erhaltenen Handschriften des Mittelalters später umgebunden worden sind, kein deutliches Bild der ganzen damaligen Einbandkunst mehr, für die der Goldschmiedeband und der Lederschnittband wohl nur, wenn auch häufige, Ausnahmen gewesen sind.)

(142) Im Osten war um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts Buchbinderkunst bereits zu hoher Blüte gelangt. In Byzanz wurden bei den feierlichen Staatsumzügen auch präch-

tig geschmückte Bände mit den Gesetzen und Verordnungen der Kaiser herumgeführt. Im nächsten Jahrhundert war dann die „byzantinische Haut" der Bücher bereits mit solcher Verschwendung verziert, daß Kirchenväter sich gegen eine derartige Prunksucht wandten. Mit dem Untergange von Byzanz ging dann auch seine Buchbinderkunst verloren. Verkümmernd in den wenigen Balkanklöstern, keine Geltung gewinnend durch die Einwanderung der griechischen Buchbinder in Italien konnte die byzantinische Einbandkunst (auch als eine Vermittlerin der morgenländischen) Einfluß auf die abendländische wohl in Einzelheiten gewinnen, nicht aber diese zu ihrer Fortsetzung bestimmen. Denn im Westen war (nachdem bereits ungefähr zur Zeit Karls des Großen der byzantinische Golsdchmiedeband im Abendlande eine selbständige Entwicklung genommen hatte) von den Werkstätten der irländischen Klöster ausgehend, das Bücherbinden und Einbandverzieren insofern selbständig ausgebildet worden, als auch bei einem höchstwahrscheinlichen ursprünglichen Einfluß der ägyptischen (in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends christlicher Zeitrechnung jedenfalls schon hoch entwickelten) Buchbinderei auf die irische, die sich leicht aus der Einwanderung und den lange unterhaltenen Wechselbeziehungen zwischen den irischen und den ägyptischen Klöstern erklärt, ein Einbandstil entstanden war, der sich von Irland aus auch auf dem Kontinente verbreitend, als nordischer dem orientalischen und orientalisierenden selbständig gegenüber trat. (Dabei darf dahingestellt bleiben, inwieweit das Flechtwerk der irischen Einbandornamentik dem ägyptisch- koptischen — und arabischen — Formenschatz entlehnt oder ursprünglich war und umgekehrt diesen befruchtet hat. Die Unterschiede des Flechtwerksmusters in den verschiedenen Ländern zu verschiedenen Zeiten, sowie die damit zusammenhängenden Arten seiner technischen Ausführung bei der Einbanddekoration sind durch die bisherige Forschung noch nicht deutlich genug erklärt worden. Jedenfalls war der eingekerbte Flechtwerkstempel

in England häufig und auf dem Kontinente [Bretagne] nur selten.)

Schon in der Ornamentik der Gotik findet sich zwar gelegentlich (so bei den Webereien) ein Einschlag orientalischer Motive. Das mag vielleicht in einer gewissen Verwandtheit des Ausdruckswillens begründet sein, die sich in den Abstraktionen sowohl der gotischen wie der orientalischen Kunst zeigt. Aber allmählich folgte doch der gotische Formwille mehr der Natur wie der Abstraktion und seine Ornamentik empfing ihre eigentlichen Reize erst mit dem immer stärker werdenden Natur- und Wirklichkeitsgefühl, während die geometrisch abstrakte Dekoration in der islamischen Kunst zum Erstarren in der Konvention führen mußte. Die Berührung der abendländischen und morgenländischen Einbandkunst, aus der, wie wir heute wissen, die neuere Einbandkunst des Abendlandes entstanden ist, war in anderen Ursachen begründet, als etwa in einer Übereinstimmung der Entwicklungsstufen, die abendländische und morgenländische Einbandkunst im fünfzehnten Jahrhundert gewonnen hätten.

(143) Die Verwendung kleiner eiserner Stempel zum Bedrucken des Leders mit Ziermustern führte in der spätgotischen Zeit, als mit der Vermehrung und Wertminderung der Buchhandschriften das Bedürfnis nach billigeren Einbandarten allgemeiner geworden war zur Ausbildung einer eigenen Einbanddekorationstechnik. Das heißt eine Technik, die nicht mehr den Einbandschmuck aus Nichtbuchbinderwerkstätten erborgen mußte, wie dies für die Goldschmiedebände nötig gewesen war, und die auch nicht mehr darauf beschränkt blieb, eine allgemein geübte verzierende Lederbearbeitung so gut es ging für die Einbanddekoration zu verwerten, die vielmehr dem Buchbinder mit seinen eigenen Verzierungswerkzeugen die Möglichkeit gab, einbandgerechte Verzierungen zu erfinden und auszuführen. Und mit der Entwicklung der selbständigen Einbanddekorationstechnik entstand auch ein eigener Einbanddekorationsstil, dessen Wandlungen die Ge-

schichte der Einbandkunst ausmachen, zumal seit seiner Verfeinerung durch die Handvergoldungsverfahren, die die europäische Einbandkunst der Renaissance von der islamischen Einbandverzierung übernahm.

(144) Ebensowenig jedoch, wie sich die Einführung und Ausbildung der Handvergoldung als einer europäischen Buchbinderkunst mit sicheren historischen Daten bestimmen läßt, ebensowenig kann das zweite, die islamische Einbandverzierung von der des späten Mittelalters im Abendlande unterscheidende Hauptmerkmal, die vollkommene Art rein ornamentaler Dekoration an ersten so geschmückten europäischen Einbänden nachgewiesen werden. Die Wechselbeziehungen zwischen abendländischer und morgenländischer Kunst und Kunsttechnik sind seit den Kreuzzügen niemals unterbrochen worden, der sich stetig vergrößernde Levantehandel war ihr hauptsächlicher Vermittler. Daß dabei der nahe Osten lange Zeit für das Abendland der Osten überhaupt blieb, hatte dann neben den hemmenden Verkehrsschwierigkeiten diesen besonderen Grund, daß er das Reich des Islam war. Als die rasche äußere Entwicklung des Islam, der in kaum einem Jahrhundert die damalige halbe Welt bezwungen hatte, auch das Entstehen einer besonderen islamischen Kultur bedingte, da fand diese Kultur ihren Ursprung in den verschiedenen oft sehr alten Kulturen früherer Zeit derjenigen verschiedenen Völker, die nun unter der Fahne des Propheten geeint waren.

Im übrigen war jedoch die (mitunter in ihrem Zusammenhange überschätzte) Ähnlichkeit zwischen der Kunst des nahen und fernen Ostens, zwischen der von Persien und der von China-Japan immerhin nur eine scheinbare, die sich mehr in manchen, beiden Kunstgebieten gemeinsamen äußerlichen Konventionen als in wirklichen, inneren Zusammenhängen zeigt. Die Flächenkunst, die absichtlich unrealistische Art der Darstellung ist eine solche der östlichen Kunstübung gemeinsame Konvention, eine andere die nahe Verbindung der Schönschreibefertigkeit mit den übrigen dekorativen zeichnenden

Künsten. Und gerade diese Bevorzugung der Flächenkunst, die zumal die islamische Kunst als eine rein ornamentale und dekorative der europäischen des fünfzehnten Jahrhunderts überall da überlegen zeigte, wo eine flache Oberfläche zu schmücken war, mußte für die reiche Verzierung der Einbanddecke auch im Abendlande vorbildlich werden. Auch das Hervortreten der Persönlichkeit des Künstlers in seinem Werke, das im Wesen der Renaissance lag, war gerade der islamischen Kunstübung fremd. War ja hier schon der Künstler durch den rein dekorativen Zweck gebunden, durch die handwerksmäßige Herstellung (man pflegte die gleichen Dekorationen, zumeist sogar das gleiche Muster zu wiederholen) beschränkt.

(Vielleicht ist es am zutreffendsten, wenn man, um den Einfluß der morgenländischen auf die abendländische Buchbinder- und Einbandkunst kennzeichnen möchte, von einer levantinischen Buchbinderei zu reden (150). Zu ihr würde sowohl die vorderasiatische [arabische, türkische, persische] Buchbinderei mit der der Balkanländer [der byzantinisch-griechischen Buchbinderei mit den altgriechischen Traditionen] gehören wie die maurische. Diese mit der magyarischen mußte am meisten den wechselseitigen Einflüssen von abendländischer und morgenländischer Kunstübung ausgesetzt sein, und reicht mit ihren Beziehungen zur abessynischen, nachchristlichen ägyptischen Buchbinderei in den Rückeinfluß älterer orientalischer auf die werdende europäische [irische] Buchbinder- und Einbandkunst hinein. Die Entwicklung der Ledergerbung, Pergamentbearbeitung, Papierherstellung war damals bei den Arabern bereits zu hoher Ausbildung gelangt. Auch haben sich bereits im fünfzehnten Jahrhundert durchaus verschiedene Typen arabischer und persischer Einbände ausgeprägt. Die türkische Einbandkunst schloß sich zunächst der persischen, später dann sich von ihr befreiend der arabischen an. Wandernde persische Buchbinder sind bis ins Abendland gekommen, und die um 1500 sich im Osmanischen Reiche vollziehende Bildung selbständiger Buchbinder- und Papier-

färberzünfte zeigt an, daß damals die vorher auch im Morgenlande übliche vollständige Buchherstellung in einer Werkstätte aufzuhören begann. Der chinesische Einfluß unter den Timuriden war besonders in Sarmarkand vorhanden, dem damaligen „Paris des Ostens", wo die orientalischen Kulturen wie in einem Brennspiegel zusammenflossen. Hier war auch der indische Einfluß am mächtigsten, der wahrscheinlich die Beispiele der islamischen Buchmalerei [wie auch neue ornamentale Motive, die namentlich in den persischen Teppichen mit den Grundornamenten verschmolzen] gab, die ihre schönsten Blüten in Persien, wo der Islam nur oberflächlich war, getrieben hat, und für die vergoldeten Zierschriften kunstvolle Herstellungsverfahren ausbilden mußte. Berücksichtigt man endlich noch, daß nicht nur die großen orientalischen Städte wie Kairo, Damaskus, Bagdad, Samarkand Kunstschulen mit eigenen Stilen hatten, sondern auch die kleinen Provinzstädte ohne Bedeutung wie Brussa und Schiras, so muß man die Überzeugung gewinnen, daß ein orientalischer Einbandstil schlechthin ebensowenig vorhanden war wie es einen allgemeinen europäischen Einbandstil gab, und daß es in der orientalischen Einbandkunst mindestens ebensoviele Kunsteinbandgruppen gegeben hat, wie in der europäischen, Gruppen, die man nicht ohne weiteres mit angenommenen lokalen Sammelnamen bezeichnen kann, wie man ja auch nicht von „dem" englischen, französischen usw. Kunsteinbande redet, sondern die besonderen Unterschiede seiner Entwicklungsstufen nach Ort und Zeit sehr genau zu trennen sucht.)

Der Gang der allgemeinen ornamentalen Entwicklung war in der islamischen Kunst ungefähr der gewesen, „daß seit etwa dem vierten nachchristlichen Jahrhundert das naturalistische Pflanzenornament der Spätantike und seine lebendigen Tierbilder mit immer stärkerer Konsequenz in die Fläche gebunden, verallgemeinert, geometrisiert worden war. Die typische Maureske bildete sich aus und herrscht unumstritten bis ins vierzehnte Jahrhundert. Seit dem fünfzehnten Jahr-

hundert wurde dann in immer ausgeprägterer Deutlichkeit begonnen, das geometrische Ornament wieder zu naturalisieren, die geometrischen Kreise und Spiralen wurden zu Ranken, die schematischen Dreiblätter und Tropfen zu wirklichen Blatt- und Blütengebilden, und die im Verlaufe der Jahrhunderte seit der Spätantike zu schematischen Typen gebundenen Tierbilder wurden aufs neue zum Naturalismus hingeführt. Das sechzehnte Jahrhundert brachte die Blütezeit dieser Neubelebung". (Dann trat langsam der Verfall ein, schon das siebzehnte Jahrhundert stilisierte im ständigen Erschlaffen die vorher so lebendigen Formen wieder ins geometrische zurück.) In dieser hohen Zeit islamischer Kunst, die für die abendländische die Zeit der Hochrenaissance war, verschmolzen orientalische und europäische Buchbinder- und Einbandkunst. Die abendländische Formenbestimmtheit und Formensicherheit, wie sie aus der Neubelebung der Antike gewonnen war, konnte die Richtungslosigkeit eines Neben- und Durcheinander, wie sie gerade die morgenländische Flächenkunst zeigte, zwar nicht anerkennen. Aber sie konnte dieser vollendeten Flächenkunst neue Beispiele und neue Mittel der Flächenverzierung entlehnen, um sie in ihrem Sinne zu verwenden.

(145) Über den Einfluß, den die Einbandkunst des Morgenlandes auf die des Abendlandes gehabt hat, und der sich in sehr verschiedener Weise in den Erzeugnissen der abendländischen Buchbinderei offenbart, lassen sich wie schon hervorgehoben nur mehr oder minder gut zu begründende Vermutungen aufstellen. Jedenfalls aber haben solche Einwirkungen nicht plötzlich und auch nicht an einer Stelle eingesetzt, der Entwicklung der abendländischen Buchbinderei nicht mit einem Male eine ganz bestimmte Richtung gegeben. Denn die Entwicklung der morgenländischen Buchbinderei war, als die der abendländischen begann, noch keineswegs abgeschlossen, und wie bei dieser manches seinen Ursprung in der antiken, hellenisch-römischen Kultur hatte, so waren bei jener, die man je keineswegs als auf einem durch einheitliche Tra-

dition zusammengehaltenen selbständigen Buchbindereigewerbe begründet betrachten darf, allerlei heute nicht mehr genau festzustellende Unterströmungen vorhanden, deren Quellen bis in alte Zeiten (Ägypten, Byzanz) und in fernste Länder (China) zurückreichten. Soweit die noch vorhandenen Zeugen, die wenigen noch erhaltenen Bucheinbände, für eine ausführlichere Untersuchung ausreichen, scheinen sie die Vermutung zu rechtfertigen, daß zweimal, in der Frühzeit des Humanismus und in der nach der Erfindung der Buchdruckerkunst, also in Zeiten hochgesteigerter Teilnahme für die Förderung des Buchwesens, die abendländische Buchbinderei die Erfahrungen der morgenländischen mit besonderem Eifer zu verwerten gesucht hat. Es ist nicht ohne tiefere Bedeutung, daß die Buchbinderei als selbstbewußte Kunstübung, daß der neue Bucheinbandstil, wie er sich in den Prachtbänden der Renaissance verkörperte, auf keiner ausschließlichen Verwertung des aus der mittelalterlichen Kultur Erlesenen beruhte, daß die jungen Kräfte einer neuen europäischen Einbandkunst durch die ausgereifteren Erfahrungen der orientalischen gestärkt wurden. Denn damals gerade wandelte sich das alte zum neuen Buch, und in der Übergangszeit der Buchhandschrift zum gedruckten Buche, mußte sich auch der Bucheinband vollkommen verändern, weil seine Erleichterung, Verfeinerung, Verbilligung notwendig geworden war, wofür die islamischen Einbandstoffe, Einbandzierverfahren und Einbandzierweisen erwünschteste Mittel gaben. Solange die Heimat der jungen schwarzen Kunst noch ihre vorbildlichen Erzeugnisse lieferte, war auch noch der spätgotische deutsche Einband für den Gesamtcharakter damaliger Einbandkunst bestimmend, und dieser Einband folgte, ebenso wie zuerst die Druckkunst, den Traditionen des geschriebenen Buches. Als man dann in Italien einen selbständigen Stil des gedruckten Buches zu hoher Vollendung ausbildete, waren in den italienischen Städten so zahlreiche Beispiele der vollendeten orientalisch-sarazenischen Lederbearbeitungskunst bekannt, daß die Verwertung dieser Muster auch für

die Herstellung und Ausstattung der Bucheinbände beinahe selbstverständlich war, zumal in romanischen Ländern, wo man der herben Strenge nordischer Kunst sich innerlich entfremdet fühlte und für die orientalische Phantastik leichtes Verständnis fand. Die konstruktive Ruhe der nordischen, stumpffarbenen Bände, die die Konstruktion fast verhüllende verschwenderische Fülle der Farben und Formen bei den islamischen Prachtbänden wurden in den Meisterwerken der Renaissancebuchbindekunst so miteinander in Verbindung gebracht, daß etwas Neues, Selbständiges aus dieser Verbindung hervorging.

(146) Die Kunst, mit Blatt- oder Rankenwerk (Arabesken) und Bandgeflecht (Mauresken) in tausendfältiger Verschlingung eine Fläche zu überziehen, ohne die harmonische Gesamtwirkung der Fläche als solche zu zerstören, reichste Dekorationen zu schaffen, deren Reichtum in der geduldigen Kleinarbeit fast verborgen ist, diese Kunst, die man ebensosehr an den Fassaden der Prachtbauten wie an den Fassaden der Prachtbücher aus der Glanzzeit der islamischen Kultur bewundern kann, ist eine Kunst der symmetrischen Raumfüllung, wie sie um 1500 für die Architektur der neuen Form des gedruckten Buches gerade in Italien (Venedig) zur höchsten Vollendung gelangt war. Für eine Anwendung der ästhetischen Grundregeln damaliger (und auch wieder heutiger) Buchdruckerpraxis auf die Buchbinderpraxis gaben die islamischen Muster die besten Beispiele, wenn sie auch, wie die berühmten Teppichwebereien, keineswegs immer (dies muß das eben Gesagte einschränkend hier ausdrücklich hervorgehoben werden) Vorbilder symmetrischer Raumfüllung waren. Wenn man die Meisterwerke islamischer Flächenkunst, die farbigen Teppiche mit den islamischen Bucheinbänden vergleicht, wird man zwischen der Zeichnung dieser und der Musterung jener vielfache Ähnlichkeiten entdecken. Das Hauptkennzeichen der prachtvollen Gewebe ist (von einzelnen besonderen Ausnahmen abgesehen) ein unendliches Sichwiederholen des Musters,

das nach allen Seiten fortgesponnen wird und für das die Borte nicht der die gegliederte Innenfläche zusammenfassende Rahmen, sondern der das Innenfeld zufällig abschneidende Teppichrand ist. (Daß freilich dieses Grundprinzip vielfach modifiziert wird, darf hier unerörtert bleiben.) Auch wo Tierformen Verwendung finden bleibt der ornamentale Schmuckcharakter gewahrt, weil die ständige Wiederholung aller Einzelgruppen ihnen jede Besonderheit nimmt. Diese unbestimmte und unfeste Gestaltung zeigen die Zeichnungen arabisch-persischer Bucheinbände, aber ihre übliche Schablone — ein größeres Mittelstück und vier Eckzierstücke — gibt doch der Einbanddeckenverzierung das notwendige Ebenmaß: wenigstens eine äußere Übereinstimmung wird in dem Verhältnisse der einzelnen Teile der Einbanddecke zueinander und zu dem Ganzen sichtbar, wenn auch noch Symmetrie im höheren Sinne, die Zusammenstimmung der einzelnen Teile eines Ganzen (d. h. hier des gebundenen Buches) in Hinsicht auf Maß und Zahl vielfach mangelt. Die Auflösung und Verbindung des islamischen der Textilkunst entlehnten Ornamentenschatzes, der in seiner Verwendung für die Einbanddekoration trotz aller Gold- und Farbenpracht, trotz des zauberhaftesten Linienspiels nur reine Flachornamente enthielt, mit dem abendländischen aus der Metalltechnik hervorgehenden Renaissanceornament (Band- und Rollwerk, daneben die ebenfalls aus der Fläche tretende Kartusche), mußte zunächst schon deshalb von überaus günstigem Einfluß auf die Ausbildung der europäischen Einbanddekoration als Flächendekoration sein. Dazu kam, daß eine willkürliche Regellosigkeit des mittelalterlichen Einbandschmuckes, der die Einbanddecke oft nicht als ein zusammenhängendes Ganzes, sondern gewissermaßen als Diptychon (der Rücken blieb ja meist ohne Verzierung) betrachtete, einer überlegten Regelmäßigkeit nach dem Muster der islamischen Einbände, bei denen die äußeren Deckel in allen Details vollkommen übereinstimmend dekoriert waren, wich. Die Buchbinder der Renaissance sahen, wie es auch

heute die englischen und deutschen Buchbinder der ‚neuen Schulen' tun, den Einbanddeckel als eine durch die Buchform dreifach gegliederte Fläche an und gelangten so folgerichtig dazu, auch den Einbandrücken als notwendiges Element der Einbanddekoration aufzufassen. Allerdings gaben sie der Rükkendekoration nicht diejenige maßgebende Bedeutung, die sie heute für die Meister der konstruktiven Einbanddekoration hat, und auch da, wo die Bandwerkornamentik der Renaissancebände sich den modernen Bemühungen, die strukturellen Relationen in der Einbanddekoration festzuhalten, Symmetrie im höheren Sinne zu erstreben, vergleichen läßt, erscheint der Rücken nur insofern in die Dekoration einbezogen, als er die Stütze ist, die die beiden gleichen Deckel trägt und trennt, während die moderne Rückendekoration gerade betont, daß der Rücken diese beiden Einbandteile zusammenhält. So bleibt die Raumverteilung der Deckendekoration bis zum Auftreten Cobden Sandersons teppichähnlich (Randverzierung, Eckverzierungen, Mittelstück oder ein in sich noch gegliedertes Mittelfeld; bei ganz reichen Dekorationen wird auch der Grund besonders gemustert oder besonders verziert).

(147) Die Wandlung vom alten zum neuen Einbande vollzog sich in Italien. Hier wurden die schweren Einbanddeckel und die diesen gemäßen Heftverfahren durch leichteres ersetzt, die schweren Rindleder durch das bequemer zu verarbeitende Schweins- und Kalbleder, hier scheint zum ersten Male in Europa das neue, vom Orient übernommene Zierverfahren, die Heißvergoldung mit Blattgold dauernde Anwendung zum Einbandschmucke gefunden zu haben. Mit bestimmter Sicherheit läßt sich das freilich alles nicht behaupten, weil die genauen Beweise fehlen, und wenn das Italien des fünfzehnten Jahrhunderts als das Stammland der modernen Buchbinder- und Einbandkunst gilt, so darf das nur insofern Geltung haben, als von hier vielleicht nicht die ersten, sicherlich aber die nachhaltigsten, am weitesten wirkenden Beispiele der modernen abendländischen Buchbinderei ihre er-

kennbaren Anfänge genommen haben. Die künstlerische Kultur des Buches hatte um das Jahr 1500 in Venedig einen Höhepunkt erreicht (einen Höhepunkt, der vielleicht niemals wieder erreicht worden ist) die moderne Gebrauchsform des Buches wurde ungefähr in der gleichen Zeit in derselben Stadt in ihren Hauptteilen eine vorläufig endgültige, die wiedergewonnenen Schätze der hellenischen und römischen Literatur wurden zu ihrem größten Teile damals zuerst in Venedig durch den Buchdruck bekannt gemacht, und die Welthandelsstadt an der Grenze zwischen Osten und Westen war so lange der Mittelpunkt des Buchhandels, bis mit der Reformation auch für ihn wieder wie in den ersten Jahrzehnten nach der Erfindung der Buchdruckerkunst Deutschland eine neue Bedeutung gewann.

Der Überzug der islamischen Einbanddecken mit den feinen und doch kräftigen Ziegenledern, die man im Orient meisterhaft zuzubereiten verstand, bot den geeignetsten Grund für die orientalische Ledervergoldetechnik mit Blattgold und heißen Stempeln. In den Anfängen (neuntes bis zehntes Jahrhundert) der arabischen Buchbindekunst hatte man die Vergoldung noch durch Bemalung ausgeführt, und die Handvergoldung durch heiße Eisen jedenfalls erst später kennen gelernt, sie vielleicht (wie auch in Europa) zuerst an anderen aus Leder gefertigten Gebrauchsgegenständen übend und dann weiterhin zur Verzierung der Prachtbände nutzend. Die Frage, ob den mannigfachen Verdiensten der Aldus-Offizin in Venedig, um die zielbewußte Fortbildung der Buchausstattung und Buchform (wie Einführung der Kursive, Erleichterung der schweren mittelalterlichen Buchformate durch Verkleinerung der Buchgrößen, Herstellung von Großpapieren für Bücherliebhaber und zur Eintragung von Randbemerkungen, allgemeine Verwendung des Pappendeckels statt der Holzeinlage bei den Einbänden der Werkstatt) auch dieses ihr oft unbestritten zugebilligte, die Handvergoldung für den Prachtband der Renaissance zuerst verwertet und damit recht eigentlich die neuere

Einbandkunst geschaffen zu haben, wirklich zukommt, kann, da bereits vor der Begründung der Aldus-Offizin in Italien handvergoldete Einbände nachweisbar sind, insofern nicht mehr zweifelhaft sein, als sie die Priorität betrifft, lediglich der Chronologie gilt. Jedenfalls haben die aus Byzanz nach Italien flüchtenden Buchbinder die islamischen Zierweisen nicht als erste hier bekannt gemacht, wenn auch gerade die Eigenart des griechischen Einbandes in der Buchbinderwerkstatt des Aldus Manutius bedeutenden Einfluß übte, und wohl bestimmend war für die Verwendung der Prägestempel, die zusammen mit Handstempeln für die meist sparsame Vergoldung der Einbände dieser Werkstatt mit ihren mannigfachen Stilvermischungen gebraucht wurden. Die Fragestellung nach der Einführung der Handvergoldung, die sich auf ein bestimmtes Datum richtet, ist am Ende ebenso ungenau wie die, wann Gutenberg die (schon vor ihm bekannten) Lettern erfunden habe. Und ähnlich ist auch die Frage zu bewerten, ob in der Aldus-Werkstätte zuerst die neuen Einbandverzierungen des Renaissance-Prachtbandes ausgeführt wurden. Denn derartige Fragestellungen nehmen keine Rücksicht darauf, daß die meisten Entdeckungen und Erfindungen langsam, oft unter Anteilnahme vieler ausreiften, und können deshalb nur in Ausnahmefällen zu befriedigenden klaren Antworten führen. Jedenfalls sind die gelehrten und geschäftlichen Verbindungen dieser Werkstätte insofern in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu Leitwegen der neuen Kunst des Renaissanceeinbandes geworden, als die Anregungen, die sie geben konnte, damals die allerweiteste Verbreitung gefunden haben, schon weil sie für die damals vorhandenen Beispiele vollendeter Buchkunst eine Sammelstätte war. So mag die Aldus-Buchbinderei neben ihren Verlagsbänden (die eine allmähliche Entwicklung vom einfachen zum zusammengesetzteren Muster nahmen, die aber keineswegs als eine künstlerische Fortbildung erscheint, wie ein Vergleich der verschiedenen Aldus-Einbandstile zeigt) auch Liebhabereinbände hergestellt haben, wie sie ja auch

Liebhaberausgaben lieferte. Daß dabei die Einbandliebhaber der Zeit, die Maioli und Grolier Anregungen ebensogut in der Aldus-Werkstätte empfangen haben können, wie ihr Geschmack (und doch wohl auch ihre Wünsche) für diese beispielgebend gewesen sein mögen, ist selbstverständlich (und noch heute ähnlich). Und daß die Prachtbände für die Sammlungen der angesehensten Liebhaber dann auch für andere Prunkbände zum Muster dienten, die etwa bei der Aldus-Buchbinderei bestellt und von ihr durch solche Buchbinder hergestellt wurden, die nicht zu ihren Durchschnittsarbeitern gehörten, ist ebenso leicht erklärlich (und ebnfalls heute auch nicht anders). Daraus aber läßt sich noch nicht eine bestimmte Abhängigkeit der Aldus-Buchbinderei von einem oder dem anderen einflußreichen Sammler ableiten. Dafür war das Arbeitsgebiet der Aldus-Buchbinderei zu groß, und dazu waren die Anregungen, die damals der Einbandkunst von allen Seiten zuströmten, noch zu mannigfaltige. Das läßt sich selbst für diejenigen Prachtbände jener Zeit feststellen, die man lange Zeit schlechthin als die ersten Proben einer Einwirkung der orientalischen Einbandkunst bezeichnet hat, die aus der 1476 begründeten Bücherei des Ungarnkönigs Mathias Corvinus, obschon diese nach einem gewissen einheitlichen Plane ausgeführt erscheinen.

(148) Die Corvinen (oder wie Gottlieb richtiger will die wohl in den letzten Lebensjahren des Königs, wahrscheinlich in Ofen von italienischen oder nach italienischer Art arbeitenden Buchbindern, hergestellten Einbände, zumeist mit rotem Ziegenleder über Buchenholzdeckeln, während die älteren Einbände der Corvinen wohl meist in Italien selbst gefertigt waren, von wo der König die meisten seiner Bücher bezog) haben, wenn oft auch nur angedeutet und nicht ausgeführt, alle Kennzeichen der Renaissanceeinbandkunst, soweit solche sich auf den Gebrauch bestimmter Ziertechniken zurückführen lassen. Eine reiche, sogar überladene Handvergoldung, Wappen als Deckelmittelstück und dekorative Schrift auf den

Deckeln (der auf der Kehrseite oben mit Goldlettern gedruckten Titel), (blaue, seltener rote) Bemalung (ihrer Kreisplättchenverzierung), Verschiedenheit im Entwurf des Mittelfeldes bei jedem Einbande, naturalistisch gezeichnete Blumenranken und aus vasenähnlichen Gefäßen zu Arabesken emporblühende Blumen. Auch wenn man es dahingestellt lassen möchte, ob die Verwendung naturalistischer Blumenformen (die ja vereinzelt auch für deutsche Blinddruckbände des fünfzehnten Jahrhunderts und für neapolitanische Einbände nachgewiesen werden können), und der neue Entwurf für die Verzierung eines jeden Einbandes im fünfzehnten Jahrhundert sich allein bei den Corvinen findet, so bleibt den Corvinen doch insofern eine eigenartige Stellung in der Geschichte der Einbandkunst, als sie in ihrer Art und Menge jedenfalls das erste Beispiel des abendländischen Renaissance-Prachtbandes gaben, der seine Entstehung der Einbandliebhaberei einiger Büchersammler verdankte. Ohne den Anteil, den die Teilnahme des Königs selbst an der Ausführung der für ihn vollendeten Einbandarten nahm, genauer bestimmen und ohne den Einfluß einer selbständigen magyarischen Kunstübung nachweisen zu können, bleibt bei den Corvinen eine doppelte Einwirkung erkennbar, eine morgenländische und eine abendländische. Den arabischen und persischen Mustern an Einbandverzierungen und Geweben war die Anordnung eines mittleren Dekkelschmuckstückes mit vier Eckstücken nachgebildet. Aber der technische Einfluß der orientalischen Buchbinderkunst scheint weit geringer gewesen zu sein wie das Beispiel ihrer Einbandkunst, die mit Lederausschnitt und farbiger Bemalung im orientalischen Geschmack dekorierten Einbände der Corvina erreichen keineswegs die kunstvolle Ausführung der Vorbilder. Der Büchersammler Corvinus, einer der besten Kunden des Florentiner Handschriftenhändlers Vespasiano da Bisticci, der der hervorragendste Buchhändler für die Bibliophilen jener Übergangszeit war, in der die Sammler noch der Prachthandschrift vor dem Druckwerke den Vorzug gaben,

entlehnte das Rahmenwerk seiner Einbände den florentinischen Mustern, und ließ es mit Nachschnitten der feineren Originalstempel ausführen. Und der König Corvinus, der eine neapolitanische Prinzessin zur Gemahlin hatte, an dessen Hofe der ebenfalls als Bücherfreund bekannte Kardinal Johann von Aragonien als päpstlicher Legat lebte, unterhielt sehr nahe Beziehungen zu den aragonesischen Königen in Neapel, deren Bücherliebe bekannt war und deren Bibliothek nach Frankreich entführt wurde, wo sie dann in der Regierungszeit Heinrich IV. zum größten Teil neu gebunden wurde. Da liegt es nahe, bei dem damaligen hohen Stande neapolitanischer Einbandkunst (die schon zwischen 1470 und 1480 Handvergoldung und Bemalung als Verzierungsmittel angewandt zu haben scheint), einen Einfluß dieser Kunst auf die Corvinen zu vermuten. Die Beziehungen des aragonischen Herrscherhauses zu Spanien und damit zum maurischen Kunstkreise einerseits, die Nachbarschaft Ofens mit Byzanz andererseits rücken diese ältesten abendländischen Einbände, auf denen die Handvergoldung in größerem Umfange Verwendung gefunden hat, in den Mittelpunkt eines doppelten, wenn auch schon übertragenen morgenländischen Einflusses, und so mag man sie, wenn auch nicht mit chronologischer Richtigkeit, so doch auch nicht mit historischer Unwahrheit als die ersten hervorragenden Beispiele für die Übernahme orientalischer Verzierungsverfahren und -weisen in die europäische Einbandkunst betrachten.

(Daß die Einwirkungen der Buchbinderei des Orients auf die des Okzidents nicht mit der Ausbildung der europäischen Einbandkunst im sechzehnten Jahrhundert aufgehört haben, und daß hier insofern auch heute noch eine Nachwirkung der alten morgenländischen Einbandkunst vorhanden ist, als ihre Meisterwerke sich die Bedeutung beispielgebender Muster bewahrt haben, braucht nicht ausführlich begründet zu werden. Immerhin aber darf nicht unerwähnt bleiben, wie noch im siebzehnten Jahrhundert, in einer Zeit, in der die orientali-

schen Handschriften mit Eifer von den europäischen Bibliophilen gesammelt wurden, weitreichende Anregungen von den islamischen Prachtbänden ausgehen konnten, die sich mit allen nach Europa gelangenden Prunkstücken des morgenländischen Buchgewerbes immer wieder erneuern mußten. Wie man im Vorlande der abendländischen Einbandkunst jener Tage, in Frankreich, allmählich allerlei Kunstgeheimnisse der levantinischen Einbandkünstler, die Leder- und Papiermustetung zum Beispiel, enthüllte, so suchte man sich auch die Feinheiten der morgenländischen Einbanddekoration zu eigen zu machen, deren Wirkungen für die eigenen Einbandverzierungen zu erproben. In diesem Zusammenhange scheint die Stelle eines Briefes besonders aufschlußreich, den Francois de Thou, ein Sohn des berühmten Historikers und Begründers der Bibliotheca Thuana, der dieses ihm vom Vater überkommene Erbe vielfach vermehrte, aus Alexandria am 25. Februar 1629 an seinen Freund und Bibliotheksverwalter Pierre Dupuy gerichtet hat: „J'ai acheté pour près de 20 écus un Alcoran. Il est un peu vieil, mais tel qu'il est, la reliure vous plaira, et je m'asseure, que Le Gascon s'estudiera d'imiter la dorure.")

(149) Die Renaissance als die Zeit der wiederwachsenden hellenisch-römischen Kunst hatte ihren wesentlichen Anfang in Italien genommen, war aber in ihrer Frühzeit, im Quattrocento, gerade für die Einbandkunst noch ohne eigentliche Bedeutung geblieben, weil, wie schon dargelegt, deren besondere Voraussetzung, ein ausgebildetes besonderes Zierverfahren, das dem herrschenden Stilempfinden entsprechen konnte, noch fehlte. In der Zeit der Hochrenaissance, dem Cinquocento, entwickelte sich dann während der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts die Renaissanceeinbandkunst, ohne dabei doch den konstruktiven Stil in voller Klarheit ausprägen zu können. Und sie entwickelte sich in der Hauptsache als eine italienisch-französische Kunst. Wie überhaupt die Ausbreitung der Renaissancekunst von den romanischen auf die anderen Länder darin eine Hemmung fand, daß die nach-

klingende Gotik gegen die neu eindringenden Renaissanceformen sich zu behaupten suchte, was dann zu eigenartigen Stilmischungen führen mußte, so gewannen die deutsche Renaissance und der englische Elizabethstil erst verhältnismäßig so spät ihren eigenen Charakter, daß hier im Norden, wo für die Einbandkunst überhaupt nicht die gleichen günstigen Vorbedingungen wie in Italien und Frankreich gegeben waren, dagegen der Widerspruch der nachwirkenden Gotik besonders kräftig erschien, eine eigentliche Renaissanceeinbandkunst nicht mehr ausreifen konnte. Die vollendeten Muster des französischen Prachtbandes blieben vorbildlich und beeinflußten die nordische Einbandkunst der Renaissance zwar, befruchteten sie aber nur wenig.

Der Ausgang der Renaissance im Barock und Rokoko, die Zeit von etwa 1540 bis 1780, zeigt für die Einbandkunst deutlich die rasche Umbildung des konstruktiven Stiles in den dekorativen und den ornamentalen. Wie die Haupteigentümlichkeiten des Barock, mit der Ausartung des italienischen Baustiles am Ende der Hochrenaissance deutlich werdend, sich in verschiedenen Ländern zu verschiedenen Zeiten entwickelten, so dauerte die Nachblüte der Renaissanceeinbandkunst in manchen Ländern noch an, als diese Kunst in ihren Ursprungsländern, Italien und Frankreich, bereits vergangen war. Die übermäßige Betonung der Kraftanstrengung aller tragenden Glieder, die Verzerrung aller festen und durch die Natur des Steins geforderten geraden Linien in verschnörkelte und verschrobene Linienbewegungen, die an Stelle der strengen Gesetzmäßigkeit getretene launenhafte Willkür, das Haschen nach Seltsamkeiten und Überraschungen, nach Bizarrem und Groteskem, das der barocken Baukunst eigentümlich ist, ist auch der barocken Einbandkunst eigen. Immerhin ist diese Gemeinsamkeit mehr eine Gemeinsamkeit der veränderten Geschmacksrichtung, also der Mode, wie aus dem Beispiel der barocken Baukunst im einzelnen entstanden, mit der die barocke Einbandkunst verhältnismäßig sehr wenig

äußerliche Ähnlichkeiten aufweist, weil sie sie nicht mehr beachtet, schon ganz den Zusammenhang mit ihr verloren hat. Die malerische Empfindung auch für die Verzierung der Einbanddeckel führt zu pointillistischen Effekten, zu einem nicht mehr zu überbietenden Raffinement der Handvergoldung. Als an die Stelle des versteiften Stils Louis XIV. der sich auflösende Stil Louis XV. tritt (für die Einbandkunst in ihrem Hauptlande Frankreich bezeichnet die kurze Mode der unverzierten Einbanddecken den Übergang), als die niedliche Rokokoeleganz die natürlich entstandenen und gegebenen Formen ausschweifen und endlich ganz verschwinden läßt, die Vorliebe für weichliches Darstellungsmaterial (Stuck, Porzellanmasse, Spitzen) auf alle anderen Stoffe überträgt und das ganze Kunstgewerbe, von der Goldschmiedekunst, von der Möbeltischlerei bis zur Einbandkunst alles Formgefühl verlieren läßt, siegt der ornamentale Stil in der Einbandkunst. Die Idee des Rokoko, die nach Semper diese ist, daß das Rahmenwerk zum Organismus wird, daß der Rahmen pflanzenhaft seine Füllung umfaßt, sie wie etwas natürlich Belebtes umrankt, sich in lauter flüssige, der festen Rhythmik widerstreitende Elemente auflösend, beherrscht die Einbandverzierung. Und diese spielerische, nur ornamentale Verzierung, in üppiger Lust sich selbständig ohne Hemmung entwickelnd, überwuchert alle strukturellen Relationen, beendet so die erste Epoche der neueren Einbandkunst mit deren Verfall, den auch eine rückläufige Bewegung in England nicht hindern kann. Verinnerlichung und Prunklosigkeit war der Grundzug jener englischen Kunstbewegung des achtzehnten Jahrhunderts, deren Tendenz gegenüber der aristokratischen der absterbenden französischen Kunst eine bürgerliche war. Gewiß waren in der Epoche der Chippendale, Adam, Sheraton schon alle jene Keime, die ein Jahrhundert später die neuenglische Einbandkunst ausreifen ließen, vorhanden. Eine höchste Verfeinerung des Bucheinbandes mit schlichter Sachlichkeit und hoher Zweckmäßigkeit, sowie einer gesunden Konstruktion seiner Gebrauchsform zu verbinden wäre aber

nur dann möglich gewesen, wenn eine vollendete Buchbinderkunst der Ausgangspunkt einer solchen Einbandkunst hätte sein können. Das war aber nicht der Fall, und so blieb der Einfluß, den die damalige englische Innenkunst auf den englischen Bucheinband hatte, auf die äußerliche Anpassung der neuen Ziermuster beschränkt. Damals endete gerade das alte Zunftzeitalter der Handwerke, und der aufsteigende Maschinenindustrialismus hemmte in England noch früher als auf dem Kontinente jede Handwerkskunst, für deren Weiterentwicklung erst neue wirtschaftliche Wege und künstlerische Ziele zu finden waren.

Im neunzehnten Jahrhundert waren dann die intellektuellen und physischen Kräfte der menschlichen Kulturentwicklung zunächst nicht imstande, nach dem Ende der letzten Stilepoche, im Rokoko eine neue Kunstbewegung anzufangen und einen eigenen Stil zu finden. Die einseitig enge und formenkahle Nachahmung der Antike, die als Zopfstil am Ende des achtzehnten Jahrhunderts begann und im neunzehnten von der hohlen Empirepracht bis zur behäbigen Biedermeiergemütlichkeit Anpassungen an das Zeitempfinden suchte, hatte für die Einbandkunst kaum Bedeutung. Man versuchte zwar die durch die Entdeckung von Pompeji und Herculanum bekannt gewordenen römischen Friesdekorationen zum Umrahmen der Einbanddeckel, zur Füllung des Einbandrückens zu verwerten, aber diese vereinzelten Versuche blieben ohne selbständigen Wert und ohne Nachwirkung. Denn der vollkommene Verfall der Buchbinderkunst, mußte notwendigerweise den der Einbandkunst bedingen. An den Beispielen der alten Meister mußten sich die neuen erst wieder schulen, indem sie in einer sterilen Zeit des Historismus die Verzierungen alter Einbände nachahmten, die Kunstfertigkeit der alten Meister in der Einbandherstellung erst wieder erlernen, um sie weiterbilden zu können. Und als dieses Ziel erreicht, als die alte Werkstattstradition wiedergewonnen war, sah sie sich in ihrer Entwicklung durch eine neuentstandene Industrie von allen

Seiten eingeengt. Die Maschinenherstellung auch der Bucheinbände hatte die ökonomischen Verhältnisse des Buchbindereigewerbes und damit auch seine Erzeugnisse vollkommen verändert. Wie in den Anfängen der neuen Einbandkunst die Erfindung des Buchdruckens mit der Massenherstellung von Büchern die Entwicklung der Buchbinderkunst bestimmt hatte, war nun diese Entwicklung in eine neue Bahn gezwungen worden, die ihr zunächst keinen Raum für das Weiterbestehen als Einbandkunst zu lassen schien. Erst mit dem Beginne des zwanzigsten Jahrhunderts beginnen sich die Anzeichen dafür zu mehren, daß eine neue Stilepoche auch für die Einbandkunst im Entstehen ist. Sie begann mit der englischen kunstgewerblichen Bewegung, die in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts einsetzte und durchdrang, die von den Bedürfnissen der Menschen ausgehend für die Gegenstände ihres täglichen Gebrauches, für Haus und Hausrat, zunächst die am meisten zweckentsprechenden Formen suchte und damit einen vollkommenen Umschwung des tektonischen Denkens und Empfindens herbeiführte. Die hiermit notwendig sich verbindende Trennung von Kunstgewerbe und Industrie gab dann auch die wirtschaftlichen Möglichkeiten für diejenige Einbandkunst, die aus der noch immer besten Gebrauchsform des Bucheinbandes, dem handgearbeiteten Einbande, sich entwickelte, während gleichzeitig auch die seiner Bedeutung entsprechende künstlerische Veredelung des maschinengefertigten Einbandes erstrebt wurde.

(150) Italien ist im fünfzehnten Jahrhundert zum Ursprungslande der neuen, abendländischen Einbandkunst geworden, ohne daß es einen italienischen Einbandstil dieser Zeit ausprägen konnte. Und das ist leicht erklärlich. „Stile pflegen zu entstehen, wenn eine nationale Kulturarbeit sich ihre Form zu prägen sucht.“ Die italienischen Staaten des fünfzehnten Jahrhunderts aber, von denen manche ihre besondere Zivilisation pflegten, waren der Mittelpunkt der gewaltigen internationalen Strömungen jener Tage, die nicht nur

aus räumlich entfernten, sondern auch aus in der Zeit schon untergegangenen Ländern dort so rasch zusammenflossen, daß man ihre Wirkungen als einen Kulturwirbel bezeichnen könnte, in dem alte und neue Erfahrungen und Ideen, Fertigkeiten und Überlieferungen sich miteinander verbanden. Aus den nordischen Ländern, aus Deutschland, den Niederlanden und England kam mit dem neuen Buchherstellungsverfahren auch die dort gewohnte Weise des Bücherbindens und Einbandverzierens in der spätgotischen Formensprache, über Sizilien und Spanien wirkte das Beispiel der islamischen Welt, die für die Kunst des Lederausschmückens ganz andere Zierarten und Ziermuster benützte als sie das Abendland kannte, und die engere maurische Kunst erweiterte sich durch das Aufgehen von Byzanz in Italien, durch den Mittelmeerhandel zur levantinischen mit dem weiten Ausblick zum fernsten Osten. Da konnte nicht in einem oder zwei Jahrzehnten aus allerlei Stilmischungen und Herstellungsarten eine in sich geschlossene, äußerlich abgerundete und abgegrenzte Kunstübung entstehen. Späterhin, mit dem Ausklange der Renaissancezeit, hatte dann die französische Einbandkunst wie die französische Kultur unter den romanischen die unbestrittene Vormachtstellung, und was seit dem siebzehnten Jahrhundert in Italien, wo der einfache Gebrauchsband immer mehr üblich geworden war, an Kunsteinbänden entstanden ist, war für die Einbandkunst kaum noch beispielgebend, wenn auch die Namen mancher Einbandliebhaber, wie des Dogen Cicogna, des Kardinals Michael Bonelli (1566—1598), des Giorgio Teodoro Trivulzio, der Medici in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts eine eigene italienische Einbandkunst bezeugen, die bis in die neueste Zeit (in der sich Andersen, Glingler und Staderini in Rom, Cecchi in Florenz weit verbreiteten Ruf erwarben) als solche aber einen besonderen italienischen Einbandstil nicht mehr finden konnte.

In der Frühzeit des italienischen Renaissancebandes waren Ornamentierung und Vergoldung (die allmählich neben dem

Blinddruck erschien, um ihn dann ganz zu verdrängen), noch sehr sparsam. Aber die eigenartigen Knoten und Schnürmuster, die bald zum Kennzeichen der neuen Einbandkunst geworden sind, lassen doch bereits deutlich das Bestreben erkennen, die Raumfüllung auf den Deckelflächen nur innerhalb einer bestimmten Raumteilung zur Geltung zu bringen. Gerade dieses Streben darf man (mit P. Adam) für ein einigendes Kennzeichen der sonst verschiedenartigen italienischen Einbandgruppen aus der Zeit der Frührenaissance (Neapel, Florenz, Venedig) halten. Bei dem „Ineinandersetzen von Umrandungen verschiedener Breite" mußte man im fünfzehnten Jahrhundert dann eine besondere, betonte Eckverzierung noch außer acht lassen. Dafür bildeten sich aus den eigenartigen Rahmenfüllungen mit goldenen Ringen oder Rundteilen (die ihrerseits wieder an manche ältere Einbandmuster aus der Zeit der Goldschmiedebände zumal in der byzantinischen Einbandkunst anklingen) neue Verzierungsweisen und Ziermuster in eckigen und runden, ja ganz individuell ausgeprägten Formen (wie sie z. B. die aus der Palmette entwickelten Pilgermuschelformen zeigen). Die Füllung des Mittelrahmens mit Ornamenten in Vertikalreihen ist um 1530 allgemeiner geworden und verschwindet erst mit dem Jahrhundert, während von etwa 1520 an (besonders mit den Blattformenstempeln) die überlegtere Eckenausschmückung beginnt. Aber es ist in dieser Mannigfaltigkeit der italienischen Einbandverzierungen jener Tage ein solches Auf und Ab, Neben- und Durcheinander, daß sich die Feststellung der Richtung gebenden Grundlinien nur dann durchführen ließe, wenn alle alten italienischen Einbände nach ihren übereinstimmenden Merkmalen vergleichend durchforscht wären. (Dazu würde man dann mit Vorteil auch die technischen Besonderheiten beachten können, wie die bei großen und schweren Einbänden neben den gewöhnlichen über den Vorderschnitt gehenden Schließen noch vorhandenen Schließen über Ober- und Unterschnitt, die Einkerbung der Deckelkanten und die Kapitalher-

stellungsverfahren, insbesondere soweit sie Einflüsse des byzantinisch-griechischen, kurzerhand des Balkanbandes zeigen u. ä.)

(151) Daß die Geschichte der französischen Buchbinder- und Einbandkunst mehr wie die aller anderen Länder in ihrer geschichtlichen Entwicklung und in ihrem Zusammenhange übersichtlich erscheint, ist zunächst in ihrer Führerstellung während der ersten Glanzzeit des Liebhaberbandes bedingt, die man später durch eingehende Forschungen auch in den Einzelheiten genau zu bestimmen sich bemüht hat. Sodann aber darin, daß der Mittelpunkt aller französischen Bemühungen um die Herstellung vorzüglicher Einbandarbeiten, seitdem die Bibliophilie Mode wurde, das tonangebende Paris war. Hier lebten und sammelten die Kenner oder richteten doch wenigstens ihre Aufträge hierher, hier bildeten sich um die einzelnen Sammler Gruppen, die der Arbeitsweise und dem Geschmack ihrer Favoritbuchbinder huldigten, hier begründeten die Werkstätten einzelner Meister besondere Schulen mit eigenen Geheimnissen, eigener Manier, hier erhielt der Atelierband aus der Hand oder doch wenigstens aus der Werkstätte eines bestimmten Meisters zuerst einen Liebhaberwert.

Die 1401 in Paris begründete, erst in den Jahren der großen Revolution sich auflösende und aufgelöste Buchgewerbegilde St. Jean Latran hat mit ihrer Geschichte die der alten französischen Buchkunst angefangen und beendet. Überallhin beispielgebend und so von allen Zweigen des französischen Buchgewerbes am meisten in die Weite wirkend war in ihr bis zum siebzehnten Jahrhundert die Einbandkunst. Daß Louis XIV. 1686 für die Buchbinder eine eigene Gilde schuf, (die im Anfange 45 Mitglieder hatte) und ihnen so gegenüber den Buchdruckern und Buchhändlern eine eigene Selbständigkeit verlieh, darf man freilich nicht mehr als ein äußeres Kennzeichen der hohen Wertschätzung, die man im damaligen Frankreich noch der Buchbinderkunst zeigte, betrachten. Es war die Entfernung der Buchbinder aus der Buchhändlerzunft. Aber den Verfall der klassischen französischen Ein-

bandkunst hätte auch keine ökonomische Stärkung ihrer Meister mehr verhüten können, und seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts hat der französische Kunsteinband aufgehört, das Muster anderer Länder zu sein. Während im neunzehnten Jahrhundert die französischen Meister ihren Streit, ob die historisierend Imitation oder das artistische Experiment in der Einbandkunst berechtigter sei, nicht schlichten konnten, hatte England die zuerst von den germanischen Ländern anerkannte Führung zur neuen Buchkunst übernommen. Dem goldenen Zeitalter der Einbandkunst, als welches man die Blütezeit der französischen Buchbinderei im sechzehnten Jahrhundert zu bezeichnen pflegt, war das silberne gefolgt. Die Stelle des Prunkbandes nimmt nun der Gebrauchsband ein; auch bei größter Prachtentfaltung gilt nun nicht mehr der Geschmack der Einbandverzierung, sondern die technische Vollendung der Einbandarbeit als das erste Kennzeichen eines guten und schönen Einbandes.

(152) Neben den mit den ältesten Zierverfahren im Blinddruck durch Stempel und später auch durch Rollen gemusterten Lederbänden (unter denen bereits in der Regierungszeit von Ludwig XII. und Franz I. Einbände erscheinen, die auf den Deckeln das Wappen als Besitzerzeichen der Einbandzeichnung eingliedern und die lange Reihe der so geschmückten französischen Prachtbände beginnen) war etwa seit 1480 auch die Plattenprägung zur Einbanddekoration beliebt geworden und durch die Abdrücke dieser meist mit bildlichen Darstellungen ausgestatteten Stücke sind, wie auch in anderen Ländern, die Namen einer Anzahl französischer Buchbinder (oder Prägestockverfertiger) der Wiegendruckzeit bekannt geworden, so die von Alexandre Alyat, Edmond Bayeux, Gilbert Ferrer, Hemon Le Fevre, Andre Boule, P. Gerard, Jehan Noryn, Jehan Dupin, Jehan Moulin, R. Macé, Jehan Huvin, Denis Roce u. a.

Für die Ausbildung der französischen Einbandkunst als einer eigentlichen Buchbinderkunst aber sind erst die Anregungen, die ihr die italienische geben konnte, entscheidend

gewesen (zumal auch die Plattenprägungen bei Bänden der italienischen Frührenaissance rein ornamentale, nicht figürliche waren). Mit Sicherheit läßt sich indessen kaum der „klassische“ französische Bucheinband als Mittelpunkt bestimmter Einbandgruppen erkennen und der allgemeine Begriff eines italienisch-französischen Renaissancebandes erscheint (für den Standpunkt einer ästhetischen, nicht technischen Würdigung) richtiger als die übliche Unterscheidung zwischen italienischen und französischen Renaissancebänden, die mehr nach dem Ort der Herstellung wie nach der Art der Ausführung dieser Einbände versucht werden muß.

Mittelpunkt der italienischen und französischen wechselseitigen Einflüsse auf die Entwicklung der Buchkunst war im fünfzehnten wie im sechzehnten Jahrhundert Lyon, wo viele italienische Bücher gedruckt und nachgedruckt wurden, was auch die Entstehung einer italienisch-französischen Einbandsart erklärt und die Kennzeichnung der gegenseitigen Einwirkung als Veneto-Lyoneser Einbandverzierung rechtfertigt. Daß gerade die venetianischen Einbandmuster neben den anderen hervorragenden italienischen Proben der Einbandkunst, insbesondere neben denen von Florenz und Neapel für die französischen Buchbinder beispielgebend geworden sind, war wohl in der kulturellen und politischen Vormachtstellung der Republik Venedig begründet und in dem Ansehen der Aldusoffizin. Auch für Grolier (vielleicht sogar für Maioli) haben Lyoneser Buchbinder gearbeitet (für Grolier ferner der Pariser Guillaume le Noir, wahrscheinlich auch Etienne Roffet) und in Lyon bekam wohl die italienische Art der Flächenverzierung mit Bandwerk und (plastischem) Rollwerk, die ihrerseits wieder als orientalische Arabeske und Maureske, als irisch-koptisches Schnur- und Rollwerk am letzten Ende wie der Überrest einer antiken römisch-hellenischen Ornamentik erscheint, ihre besondere französische Fortbildung. Diese Art hat ihren klassischen Ausdruck in den allgemein bekannten Mustern des französischen Renaissancebandes, den Grolier-

bänden, gefunden, so daß diese aus dem eben angedeuteten Zusammenhange in der Tat als Renaissance-Kunstwerke auch im eigentlichen Sinne der Renaissance erscheinen können. Und in Lyon wußte man sich geschickt die ebenfalls italienische Manier anzueignen, nach der durch Bandwerk verbundene Kompartimente mit feiner Goldpunktierung ausgefüllt oder statt dieser Flächenfüllung schwarze Beizung und verschiedenfarbige Bemalung des Bandwerkes mit Lackfarben angewendet wurde, um einen allzu schweren Eindruck reicher Dekorationen zu mildern.

(158) Bei den bekanntesten Beispielen des italienisch-französischen Renaissanceeinbandes, den köstlichen Bänden aus dem Besitze der Maioli und Grolier beherrscht die Raumteilung der Deckelfläche mit souveräner Sicherheit die Raumfüllung, das darf man als ihr allgemeines Kennzeichen betrachten. Aber man kann weder die Grolierbände mit ihrer Vorliebe für spitzwinkliges Bandwerk, noch die Maioli-Bände mit dem bei jenen sehr seltenen Rollwerk ebensowenig als eine einheitliche Gruppe ansehen, wie man mit Sicherheit Entwicklungsstufen der Verzierungsmuster bei den Grolierbänden datieren kann, es sei denn, daß man eine Tendenz der Erleichterung in der Verzierungsweise sowohl in der Einbandzeichnung, wie in der Schmuckart (farbige Bemalung, schwarze Beizung, nur Vergoldung des Bandwerks, Übergang von den schweren zu immer mehr aufgehellten Stempeln) auf lokale Einflüsse zurückführen möchte. In der Tat gibt ja das Leben Groliers (Jean Grolier, Vicomte d'Aguisy (1479 in Lyon geboren, von 1510—1530 in Mailand lebend, seit 1512 enge Beziehungen zur Aldusoffizin unterhaltend, zuletzt 1529 in Italien, von 1537 an in Paris, wo er 1565 starb) anscheinend die sicherste Grundlage für eine genauere Feststellung solcher Einflüsse. Der berühmte Sammler habe seine in Italien gebildete Bibliothek nach Frankreich überführt und hier seinen an italienischen Beispielen gebildeten Geschmack ausreifen lassen, sei es aus Italien mitgeführte Buchbinder dauernd für sich

beschäftigend, sei es französische Buchbinder sich erziehend. Da wir die Meister der Grolier, wie überhaupt fast aller Renaissancebände nicht kennen, darf diese Anschauung, solange man sie nicht mit sicheren Beweisen widerlegen kann, als die wahrscheinlichste gelten. Immerhin aber sollte man nicht die Stellung Groliers als eines die Entwicklung der französischen Einbandkunst seiner Zeit souverän beherrschenden Bibliophilen auffassen. Dagegen spricht schon diese eine Tatsache, daß bei der Auflösung von Groliers Sammlung man dieser Bibliothek als einer Schatzkammer schönster Einbände keineswegs sehr große Beachtung geschenkt hat und daß die Bedeutung des Einbandliebhabers Grolier erst im achtzehnten Jahrhundert entdeckt worden ist. Auch Groliers Devise, das ... et amicorum ist als Besitzvermerk in der Bedeutung: Dieser Band gehört dem und dem sowie allen seinen Freunden unter den Büchersammlern der Renaissance beliebt gewesen, sie ist nur als eine der hauptsächlichen Inschriften der Grolierbände später für diese besonders berühmt geworden. Péne du Bois hat noch auf eine andere mögliche Bedeutung der Devise aufmerksam gemacht. Die in Frankreich arbeitenden italienischen Künstler jener Zeit zeichneten gern et amicorum, um eine eigentlich italienische Herkunft ihrer Arbeit anzudeuten und so soll Grolier (ähnlich wie der Italiener hassende Jean Cousin) gleichviel ob er nun italienische Arbeiter beschäftigte oder nicht mit der Bezeichnung seiner Einbände ihren französischen Ursprung gegenüber den italienischen der Maioli-Bände habe andeuten wollen — eine Vermutung, gegen die allerdings die Anwendung der Besitzinschrift auch bei schon von Grolier gebunden erworbenen Büchern spricht. Denn bei den Grolierbänden, wie überhaupt bei den Einbänden aus dem Besitz der berühmten Einbandliebhaber des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts muß man zwei Hauptgruppen unterscheiden. Diejenigen Bände, die diese Büchersammler für sich herstellen ließen und solche, die sie bereits fertig kauften oder geschenkt erhielten. Man darf die

Bedeutung der zweiten Gruppe nicht unterschätzen. Einmal, weil die Möglichkeiten des damaligen Büchererwerbes viel eher die Verschaffung gebundener als ungebundener Bücher begünstigten, sodann weil jene Sammler als Mäzene von Kunst und Wissenschaft sehr oft kostbar ausgestattete und entsprechend gebundene Bücher als mit einem Geldgeschenke zu vergeltendes Ehrengeschenk erhielten. Auch sonst bestehen für die Bestimmung der Grolierbände manche Schwierigkeiten (wie z. B. die Unsicherheit über den Zeitpunkt, von dem an Grolier seinen Besitzvermerk gebrauchte und über die Bände, die er umbinden ließ) und alle diese wie noch manche anderen ungelösten Fragen erlauben es nicht, ein deutliches Bild von Groliers Anteil an dem nach ihm genannten, für den französischen Renaissanceband charakteristischen Genre Grolier zu gewinnen. Seine für die Ausbildung und Ausbreitung der Einbandkunst in Frankreich überragende Bedeutung wird aber von niemandem bestritten. Denn für diese Bedeutung sprechen die besten Beweise, die zahlreichen Prachtbände, die sich aus seiner Bibliothek erhalten haben, Bände, mit denen sich an Ausführung und Zahl keine der aus den Bibliotheken ihm zeitgenössischer italienischen und französischen Sammler erhaltenen Prachteinbandreihen vergleichen lassen.

Über die Lebensumstände des neben Grolier meistgenannten Einbandliebhabers, Thomas Maioli fehlen fast alle Nachrichten, so daß für Vermutungen der weiteste Spielraum bleibt. Versuche, das beispielgebende Verhältnis Maiolis zu Grolier einzuschätzen, einen französischen (Lyoneser) Ursprung mancher Maiolibände nachzuweisen, dürfen in diesem Zusammenhange erwähnt werden. Daß die Einbände für die erst 1823 aufgelöste Bibliothek Demetrio Canevaris (geboren 1559, Leibarzt des Papstes Urban VII. 1590, gestorben 1623), des dritten berühmten Besitzers vieler Meisterstücke italienisch-französischer Renaissanceeinbandkunst nicht für diesen Sammler hergestellt sein können, läßt sich dagegen mit sehr großer Wahrscheinlichkeit behaupten, die Einbände aus seinem Besitz müssen

ihrem Stilcharakter nach etwa von 1535 bis 1560, vermutlich in Venedig, hergestellt sein. Er gehörte wie Marc Lawrin von Waterwleit bei Brugge (1530—81) schon zu einer späteren, den Maioli und Grolier folgenden Bibliophilengeneration.

Von den Buchbindern des siebzehnten Jahrhunderts, die für die berühmten Bibliophilen gearbeitet haben, sind, wie schon hervorgehoben, viele unbekannt geblieben, auch die Trennung der Ledervergolder von den eigentlichen Buchbindern, die aber keineswegs eine scharfe Scheidung zwischen Handvergoldern (Doreurs) und Einbandherstellern (Relieurs-Doreurs), etwa wie heute zwischen Forwarder und Finisher bewirkte, sondern nur der Ledervergolder, mag auf dieses persönliche Zurücktreten der französischen Einbandkünstler jener Zeit nicht ohne Einfluß geblieben sein. (Im achtzehnten Jahrhundert trat dann eine derartige Unterscheidung allerdings ein, wie denn der Graf Hoym Boyet, Padeloup, Girou als Relieurs, Bailly als Doreur beschäftigte.) Dazu kam dann wohl noch das Hervortreten der beamteten Buchbinder, der Relieurs du Roi (154) und der Umstand, daß diejenigen Buchbinder, die besonders den Bücherhandel betrieben, am bekanntesten geworden sind. So mag die Ève-Werkstatt (155) ihren Nachruhm erworben haben, während die, durch drei Generationen beinahe hundert Jahre hindurch, von 1489—1582, durch die Buchbinderfamilie Le Noir betriebene Werkstatt und die der Familie Roffet weit weniger bekannt geworden sind.

Es ist natürlich, daß man die Namen bekannter Einbandliebhaber gern mit denen ihrer Favoritbuchbinder verband, wie den des Kanzlers Seguir mit denen von Vater (Macé) und Sohn (Antoine) Ruette, wobei man dann auch manchen Bibliophilen, wie etwa den Staatsmann und Historiker Jacques Auguste de Thou (1553—1617), den Begründer der Bibliotheca Thuana in dieser Hinsicht überschätzt hat, denn er war weit weniger ein Förderer der Einbandkunst als sein Sohn François Auguste und dessen Kreis, zu dem Peiresc und die Du Puy gehörten. So sind nach Grolier

noch sehr viele französische Büchersammler als Einbandliebhaber berühmt geworden. Allerdings sind auch diese Provenienzen ebenso wie die Grolier- und de Thoubände endgültig erst im neunzehnten Jahrhundert bestimmt worden, als die Brunet -und Nodier-Schule den schönen alten Einbänden berühmter Herkunft ihre ganze Aufmerksamkeit zuwendete und die hohen Liebhaberpreise Forscher und Händler bestimmte, den Spuren vergessener Gönner der Einbandkunst nachzugehen. Daß dabei größere und kleinere, gewollte und ungewollte Irrtümer unterliefen, darf nicht verschwiegen werden. Immerhin haben solche vielfachen Bemühungen um die Geschichte der Bücherliebhaberei auch der der Buchbinderei genützt, man ist in den Zuweisungen nicht bezeichneter, unsicherer Einbände an berühmte oder nur berühmt gemachte Buchbinder vorsichtiger geworden und die wohldokumentierten Lebensbeschreibungen französischer Bibliophilen des achtzehnten Jahrhunderts beweisen, daß manche von ihnen, mochten sie nur ein kleines cabinet oder eine umfangreichere bibliothèque gebildet haben, in der Tat auch dem Bucheinband und seinen Meistern wenigstens ein gewisses mondänes Interesse gewidmet haben.

(154) Im königlichen Frankreich, dessen Herrscher, zumal die aus dem bücherliebenden Hause Valois, eifrigste Gönner der Einbandkunst waren und durch ihre Förderung dem goldenen Zeitalter des französischen Bucheinbandes im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert seinen Glanz gaben, erschienen die Relieurs du Roi als die Meister der Kunst und die Hüter der Tradition. (Es darf freilich nicht übersehen werden, daß die Bezeichnung, Relieur du Roi keineswegs ohne weiteres den Rückschluß gestattet, der diesen Titel Führende sei dauernd mit der Herstellung von Einbänden für die Büchersammlungen des Königs, womöglich in fester, mit Gehalt verbundenen Anstellung als Hofbuchbinder beschäftigt gewesen. Auch da, wo in anderen Ländern Hofbuchbinder mit festem Gehalt erwähnt werden, wie etwa Berthelet, der Buchbinder Heinrichs VIII. von England mit einem Jahresbezuge von 4 Pfund oder Jacob-

Krausse, der Buchbinder des Kurfürsten August von Sachsen mit einem Anfangsgehalt von 50 fl. zeigt schon die Tatsache, daß ihnen die einzelnen Bindearbeiten einzeln entlohnt wurden, daß ein Jahresseinkommen ihnen nicht für ihre Leistungen als Buchbinder ausgesetzt war. Sie hatten das Amt eines Bibliotheksverwalters und mit diesem Amte gewissermaßen ein Vorrecht, die Buchbinderarbeiten für die ihnen, wenn auch nicht unterstellte, so doch von ihnen in Ordnung gehaltene Bibliothek liefern zu dürfen. In Frankreich aber war der Relieur du Roi zunächst der Inhaber eines ihm verliehenen Hoftitels.) Franz I. (1515—1547), dessen Relieur du Roi von 1537—1548 Etienne Roffet, „le Faulcheur“ war, Heinrich II., dessen Regierungszeit (1547—1559) den Höhepunkt der französischen Renaissancebuchbinderei bezeichnet, der nicht allein für sich, sondern auch für seine Gemahlin Katharina von Medici und seine Geliebte Diana von Poitiers die herrlichen Prachtbände von unbekannten Meistern fertigen ließ, die als die hervorragendsten Beispiele für den stolzen Stand damaliger französischer Einbandkunst bekannt sind, Karl IX. (1560—1574), dessen Relieur du Roi Claude de Picques war, und der das Semis zu einer allgemeinen Mode machte, sind als Gönner der Einbandkunst ausgezeichnet gewesen, ohne daß diese ihre Förderung mit der Verfeinerung des handwerklichen eine gleichbleibende Vervollkommnung des künstlerischen hätte herbeiführen können. Unter Heinrich III. (1574—1589), dessen Teilnahme für die Buchbinderei so groß gewesen sein soll, daß er sich sogar selbst in ihr versuchte, bekam dann die Èvefamilie ihren Hofrang mit Nicolas Ève, dem ersten Buchdruckerverleger, Buchhändler und Buchbinder, der die Èveoffizin als Relieur ordinaire du Roi besaß. Schon aus der Tatsache, daß er auch libraire du roi war und marchand libraire en l'Université de Paris darf man auf seine Stellung schließen: er war ein Händler, der eine große Buchhandlung und eine dieser angegliederte Buchbinderei leitete. Diese Bedeutung seiner geschäftlichen Tätigkeit, deren Ende mit seinem Todesdatum nicht bezeichnet werden kann (1592

war George Drobet Relieur du Roi, dann ein 1635 gestorbener Clovis Ève) hat in ihm wohl den Urheber eines neuen französischen Einbandstiles, des sogenannten Fanfarenstiles (155) sehen lassen, obschon er nicht der Erfinder, wenn auch vielleicht der bekannteste Verbreiter der neuen Einbandmode gewesen ist. In der Regierungszeit Ludwigs XIII. (1610—1643), unter dem Macé Ruette Relieur du Roi war, löste dann die Le Gascon-Art der Einbandverzierung den Fanfarenstil ab, für den nicht mehr die Bücher aus königlichem Besitz, sondern die vornehmer Bibliophilen Zeugnis ablegen. Unter Ludwig XIV. (1643—1715), dessen Relieur du Roi Antoine Ruette war, hörte gar die Bedeutung des königlichen Beispiels für die Einbandkunst gänzlich auf. Als ein äußeres Kennzeichen dafür läßt sich vielleicht auch der Umstand betrachten, daß Louis quatorze-, Régence-, Louis quinze- und Louis seize-Bände eine reine Rokokoornamentik fast ganz entbehren: die französische Buchbinderei des Rokoko hatte eben die offizielle Bedeutung einer Kunst verloren, weil sie keine Hofkunst mehr war. So blieb die Pflege der Einbandkunst ihren zufälligen Freunden überlassen und der Relieur du Roi, als welcher noch Nicolas Ève ohne weiteres wie ein Mittelpunkt dieser Kunst erschienen war, hatte nun nur noch den Ehrgeiz des Hoftitels, nicht mehr den, einem königlichen Einbandfreunde Genüge zu leisten.

(155) Je mehr sich das Bandwerkornament (entrelacs, enterlaced work), bei den Reliures à compartiments (à caissons), von seinen (vielleicht unbewußten) Beziehungen zur Bindearbeit, zum Bund, zu befreien suchte, reicher und verwickelter, aber auch unsymmetrischer wurde, desto mehr mußte das breite Band schmäler, die Bandverschlingung zum Netzflechtwerk werden. Solche schillernden, in immer willkürlicher auseinanderstrebender Richtungslosigkeit die Einbanddecke nicht mehr einspannende, sondern nur überziehende Goldlinienverflechtungen in ihren sehr verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten sind das Tendenzmotiv für die reichere Verzierung der französischen Meisterbände des siebzehnten Jahr-

hunderts und damit auch für die damalige, die französische Einbandmode nachahmende nichtfranzösische Einbandkunst. Von der italienischen Verzierungsweise hatte die französische die Übung entlehnt, das Bandwerk einzuschneiden, um Bänder oder Ranken einzuflechten. Auch damit gelangte man zu einer allmählichen Verhübschung des architekturalen Bandwerkes und bei der berühmtesten französischen Einbandverzierungsart des siebzehnten Jahrhunderts, dem sogenannten Fanfarenstil, ist es zwar noch nicht gänzlich verschwunden, aber doch schon sehr eingeschränkt.

Der Fanfarenstil (eine üblich gewordene, willkürliche Benennung Charles Nodiers) hat einen durchaus französischen Charakter. Aber er ist nicht, wie man lange Zeit hindurch annahm, in den Buchbindereiwerkstätten der Èvefamilie erfunden und vererbt worden. Denn schon in Groliers Besitz befand sich (wie Th. Gottlieb nachgewiesen hat) wenigstens ein Einband im bereits beherrschten Fanfarenstil, der vielleicht als Probeband dem tonangebenden Sammler von dem Erfinder der neuen Verzierungsart überreicht worden ist. Jedenfalls hat sich der Fanfarenstil in einzelnen (mindestens zwei) Abstufungen in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts rasch ausgebildet. Sein Muster ist rapportierendes geometrisches Bandwerk in Form von Vierpässen mit Füllung der Zwischenfelder. Die früheren Fanfarenbände haben noch keine oder große offene Spiralen, das Blätter und Knospenwerk ist nur sparsam verwendet, wofern in den Zwischenfeldern überhaupt Zweigwerk erscheint, ist es lorbeerartig.

(156) Hier mag eine besondere Beziehung zu den Meistern des sogenannten Èvestiles vorhanden sein, die zuerst Lorbeerranken und damit das naturalistische Laubornament und Rankengewinde als Dekorationsmotiv für die Einbandkunst verwertet haben sollen. Indessen zeigen, ganz abgesehen davon, daß das sogenannte Èvelorbeerrankenwerk mehr Phantasiegebilde war und eher noch eine Nachbildung von Myrtenblättern wie von Lorbeerblättern ist, schon Corvinen natura-

listische Blumenarabesken. (Die hin und wieder auf deutschen Einbänden des fünfzehnten Jahrhunderts erscheinenden sogar naturalistisch anmutenden Blumen und Ranken sind jedoch blindgedruckt nicht den Corvinen vergleichbar.) Während aber bei den islamischen Einbänden aus der Schmetterlingsblüte entwickelte Blattformen zu einem ihren Ursprung nicht mehr erkennbar werden lassenden Orament geworden waren (weshalb denn, wie P. Adam zeigte, dieser Ursprung nicht erkannt worden ist, als dieses Ornament für die abendländische Einbanddekoration gewonnen wurde, für die Canevaribände, später von Peter Flötner und für die Heidelberger und sächsischen Prachtbände benutzt wurde), hat die im siebzehnten Jahrhundert in der französisch-italienischen Einbandkunst ausgebildete naturalistische Auffassung mancher Blattformen eines der beliebtesten und seitdem nie wieder aufgegebenen Ziermusters für die Einbandverzierung finden lassen. Lorbeer- und Myrten-, Rosen- und Palmen-, Linden- und Klee-, Efeu- und Weinblätter (und Blattgewinde) waren und sind die beliebtesten dieser Blattformen, weil sie durch ihre Einfachheit und Kleinheit die mit ihnen besetzten Ranken und Zweige anpassungsfähig und gefügig zu erhalten erlaubten, ein Vorteil, dessen völlige Ausnutzung dann der Ersatz der in Gebrauch und Wirkung schwerfälligeren Gruppenstempel, die nur wenige Zusammenstellungen ermöglichten, durch die Einzelblatt- und und Blütenstempel, erlaubt hat. Mit ihnen konnte man den nach Belieben gebrochenen Ranken die Blätter einzeln ansetzen, für die rythmische Blattanreihung, für die Gliederung der Blattanordnung, für die Durchsichtigkeit von Laubgruppen der Einbandzeichnung und Handvergoldung erwünschte Freiheit geben, die bei anderen Blattformen, so insbesondere den langen, schmalgestreckten und den überbreiten nicht mehr vorhanden ist. Dazu kam dann noch ihr Geeignetsein für die verschiedensten Zierweisen und für das Verfahren der Handvergoldung selbst, dessen glatte, gleichstarke Linienführung sich der Benutzung ausgeprägter Blattformen widersetzt.

Daß trotzdem neben diesen hauptsächlichen Blattformen auch andere Blatt- und Blütenformen sich für die Einbandverzierung als geeignet erwiesen haben (wie z. B. Cobden-Sanderson zeigte) ist ein weiterer Beweis der Nützlichkeit gerade des naturalistischen Pflanzenornamentes für die Einbandverzierung, das „seit dreihundert Jahren alle Stilrichtungen überdauerte und sich ihnen einfügte“ (P. Adam), weil es den technischen Voraussetzungen der Handvergoldung ganz besonders entsprach.

Die späteren Fanfarenbände (etwa seit den achtziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts) mit der größeren Zahl von Spiralen, der Zunahme ihrer Windungen, der Überfüllung mit Blättern, Knospen und Zweigen, entbehren häufig jeder Symmetrie, auch nur der Einbandzeichnung selbst, die Spiralen fangen zufällig irgendwo an und hören ebenso zufällig irgendwo auf. Mit grell wirkendem Golde überladen drängen sie ihren Reichtum auf. Als dann keine Steigerung ihrer Prunkentfaltung in der Metallisierung der Lederbände mehr möglich schien, setzte eine Gegenströmung ein, die mit einer sublimen Verfeinerung aller artistischen Effekte der Handvergoldung begann und mit einem Verzicht auf jede Einbandverzierung endete.

(157) Die Meister des französischen Bucheinbandes im siebzehnten Jahrhundert übten Virtuosenkünste, suchten nach den verblüffenden Wirkungen. Im allgemeinen herrschte darum auch eine ziemliche Regellosigkeit der Verzierungsarten der verschiedenen für die Einbandliebhaber arbeitenden Meister. Ihre Ornamentik war von der Ornamentik ihrer Zeit (man denke an die damalige Bau- und Raumkunst) schon fast unabhängig, und ihre persönliche Art wurde bei den Nachahmern und Schülern zur persönlichen Note, zur Manier. Rasch ging die Renaissance der französischen Einbandkunst in die Dekadenz über, die im siebzehnten Jahrhundert mit der Vernachlässigung des corps d'ouvrage, der Bindearbeit, begann. Es ist bezeugt, daß der berühmteste Einbandkünstler des sieb-

zehnten Jahrhunderts, Le Gascon, ein schlechter Buchbinder gewesen ist. Die Frage, wer von den beiden Meistern des neuen fers pointillés-Stiles sein Erfinder gewesen sei, ob der ältere Le Gascon oder der jüngere Florimond Badier, ein 1645 Meister gewordener Schüler des Jean Thomas, ist nicht von allzugroßer Wichtigkeit. Jedenfalls sind die großen Erfolge Le Gascons den Zeitgenossen früher bekannt gewesen, anerkannte Erfolge, mit denen wohl die sehr überlegte Verwendung der filigranartigen Stempel zusammenhängt. „Dadurch, daß nämlich die Leuchtkraft des Goldes von der in den Verlauf der Spirallinie eindringenden Grundfarbe gebrochen wurde, entstand bei scheinbar noch reicherer Vergoldung der Fläche doch ein neuartiger gedämpfter Ton, dessen rasch durchschlagende Beliebtheit im siebzehnten Jahrhundert ein glänzendes Zeugnis für die hochentwickelte Augenkultur des französischen Volkes darstellt" (Th. Gottlieb).

Eine Verfeinerung der Punktstempel war nicht mehr möglich. Dazu kam dann wohl noch, daß Luxusgesetze der überhandnehmenden Prachtentfaltung entgegentraten. Die leichten Pergamentbände mit ihren weichen Decken, die neben den Lederbänden immer größere Beachtung fanden, waren für die Entfaltung raffinierter Vergolderkünste weniger geeignet, während sie sich noch vortrefflich als Semis-Bände ausnahmen, als Bände in dem etwa seit Franz I. bis Ludwig XIV. offiziösem französischen Einbandstil für den königlichen Bücherbesitz, für den besonders die dem Wappen der Bourbonen entnommene Lilie als Streumuster einen ein wenig langweiligen aber doch sehr noblen Grund des Wappenmittelstückes abgab. Auch hatten die Bourbons nicht die Bücherherzen der Valois, und in der Epoche des größten höfischen Prunkes wurden die Lederbände für die königlichen Sammlungen fast immer als Reliures jansénistes ausgeführt. Solche Einbände, deren einziger Schmuck in der sorgfältigen Bindearbeit und der schönen Stoffwirkung des Leders bestehen sollte, waren aus der Gegenwirkung der Überladung mit Gold, wie sie die

französische Einbandverzierung des sechzehnten Jahrhunderts bevorzugt hatte, entstanden, als in Einklang mit der geistigen Bewegung des Jansenismus auch die Einfachheit in der Lebensführung — Mode wurde. Indessen hat diese Vereinfachung und Verinnerlichung der französischen Buchbinder -und Einbandkunst als eigener Stil nur kurze Zeit Bedeutung gehabt, und ist in seiner eine hohe technische Reife voraussetzenden Vollendung nur von zwei Meistern (Luc-Antoine Boyet père [zum Unterschiede von seinem weit weniger tüchtigen, in Wien für den Prinzen Eugen tätigen Sohne Etienne, den dann Martin Tourneville ersetzte,] Relieur du Roi 1698, gestorben 1733, und Augustin Du Seuil, Relieur du Roi Ludwigs XV) in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts beherrscht worden. Die Vergolderkunstfertigkeit, vom Schmucke der Einbanddecken ausgeschlossen, suchte und fand in einer reichen Verzierung der Lederinnenspiegel einen Ersatz.

(158) Die reichsten Einbandliebhaber ließen ihre kostbarsten Einbände in der noch neuen Verzierungsweise der farbigen Lederauflage schmücken (161). Aber die meisten Amateure und Bibliothekenbesitzer hatten im achtzehnten Jahrhundert, wenn auch nicht die Ambitionen der Einbandprachtentfaltung, so doch die liebevolle Teilnahme für die Einbandkunst verloren, und auch die Monomanie du Maroquin, die Vorliebe für die aus der Levante eingeführten Ziegenleder, bot dafür keinen Ersatz. Schon um 1600 waren Einbände mit einem Stempelornament in der Mitte und Ecken des Deckels und mit einer umlaufenden schmalen Bordüre beliebt gewesen (besonders in den germanischen Ländern). Als dann nach höfischem Muster die Wappeneinbände (als ein roherer Ersatz der Einbände, die in besonderer Kartusche innerhalb der Dekoration die Deckelinschrift enthielten, und der Chiffreneinbände, bei denen das dekorative Besitzerzeichen in die Einbandzeichnung kunstvoll eingefügt werden mußte), zum guten Ton zu gehören begannen, wurde bei reicheren Einbänden das Wappen als Besitzerzeichen in der Mitte der Deckel zum

Ausgangspunkt eines matten Spieles mit den kleinen Eisen. Bei den repräsentativen Privatbibliotheken sehr großen Umfanges beschränkte man sich unter dem Einfluß der Reliure janséniste überhaupt darauf, das Wappen Super Ex Libris zum einzigen Deckenschmuck zu nehmen und es nur noch durch einige schmale Linien auf den Kanten einzurahmen, während man die Rücken reich und schwer vergoldete (im Gegensatz zu den Grolierbänden, die nur selten einen Rückenschmuck zeigen). Denn die in großer Zahl aneinandergereihten Bände wiesen ja nur ihren Rücken, und es erschien als ein unnützer Aufwand, den unsichtbaren Teilen unbenutzter Bücher die gleiche Sorgfalt wie den sichtbaren zuzuwenden.

(159) Träger der französischen Buchbinderkunst sind im achtzehnten Jahrhundert einige vielgliedrige Familien und die Namen der Boyet, Pa(s)deloup, Derome, Lemonnier, nicht mehr verschwiegen wie zumeist von den Einbandkünstlern der Vergangenheit, sondern in zierlichen Etiketten und ehrgeizigen Signaturen bekannt gemacht, scheinen den Ruf der Firma verbürgen zu wollen, die sich in den Pariser Stammwerkstätten dieser Buchbinderfamilien verkörperte. So suchten die bekanntesten und größten dieser Werkstätten, die der (zwölf) Padeloup und (vierzehn) Derome (deren berühmtester Vertreter Antoine Michel Padeloup (1685—1758) und Nicolas Denis Derome (1731—1788) meist Padeloup le jeune und Derome le jeune genannt werden), noch eine anständige Tradition zu wahren. Aber es war nicht mehr die Tradition der französischen Einbandkunst, die sie hüten wollten, sondern nur die ihrer Firma, in deren einmal festgelegten Geschmack sie nun mehr oder weniger schablonenmäßig die zahlreichen Aufträge der Bibliothekenbesitzer ihrer Zeit ausführten.

Antoine Michel Padeloup, Buchbinder des Königs Louis XV., zeichnete sich noch durch die Sorgfalt, die er der Herstellung des Buchkörpers und der Wahl seiner farbigen Ziegenleder widmete, aus. Bei seinen Einbandverzierungen folgte er mancherlei Mustern und verband auch nach Laune Verschieden-

artiges, wie er neben ganz einfach geschmückten Einbänden auch überladen dekorierte ausführte. Als seinen Hauptstil aber kann man die décoration à la dentelle betrachten, auf deren Ausbildung er beispielgebenden Einfluß übte. Daß die Handvergoldetechnik in seiner Zeit nicht mehr sorgfältig sein konnte, lag auch darin, daß ihre Werkzeuge bereits versagten. Die wenig zierlichen, massigen und plumpen Handstempel, deren Gravierungen gedankenlose Übertragungen von architektonischem Zierwerk, gestochenen Buchschmuckmustern usw. zeigten, waren keine geeigneten Buchbinderwerkzeuge mehr. Denn solche „dürfen keine Detaillierung haben, müssen vielmehr mit klaren Formen wirken. — Abgesehen davon, daß der Versuch einer Schattierung und ein Abschwellen von Licht und Schatten hervorzubringen ein Unding bedeutet, werden auch solche Stempel fast niemals sicher zum Abdruck kommen. Die Details und Feinheiten setzen sich sehr bald voll von Goldresten, die das an und für sich vielleicht nicht unklare Stempelbild im Abdruck völlig verschleiern" (P. Adam).

(160) Die Kantenverzierung des Lederinnenspiegels, die mit den Einbänden im Jansenistengeschmack um 1700 üblich geworden war, bestand zuerst in einer mit Handstempeln ausgeführten, nach außen und innen geradlinig abgegrenzten Ziereinfassung der Doublure. Dann übertrug man diese dekorative Bordüre auch wieder auf die Deckelaußenseiten, um sie hier bald in den charakteristischen französischen Einbandschmuck des achtzehnten Jahrhunderts, das Spitzenwerk, aufzulösen. Die damals für die Kleidung unentbehrlichen Spitzen sollten sich überall finden, sie erschienen ebenso beim Holzwerk wie beim Porzellan. Beim Bucheinbande waren sie, als schmale Muster die Rückenfelder zwischen den Bünden füllend, vorhanden und gewannen dann auf diesem rasch größere Ausdehnung, wie die ähnlichen dekorativen Deckeleinfassungen, die bald in den reichen, an den Ecken weit ausladenden, mit den fers pointillés ausgeführten Goldspitzenüberzügen der Deckel immer mehr den gekünstelten Charakter

des Stofflichen erhielten. Am Ende wurden sie in vergröberter Technik (Teilstempel und Plattenprägung) fast achtlos den Einbänden übergeworfen.

(161) Die Reliure mosaiquée, die Einbandverzierung mit farbiger Lederauflage, pflegte Padeloup le jeune, wenn auch mit Eigenart so doch ohne allzugroße Kunstfertigkeit. In dieser kostspieligen und schwierigen Dekorationstechnik zeichneten sich dann Mitglieder einer anderen angesehenen Pariser Buchbinderfamilie des achtzehnten Jahrhunderts, die Le Monnier, aus, besonders Louis François und sein Sohn Jean Charles Henri Le Monnier le jeune (Meister seit 1757, gestorben 1772), „Relieur de Monseigneur le Duc [Gaston] d'Orléans", auch bekannt als Mitarbeiter Dudins, an dessen 1772 erschienenen Werke: L'art du Relieur-Doreur des Livres). Obschon der junge Le Monnier allgemein als Meister der berühmten Mosaikbände gilt, ist der Anteil seines Vaters an diesen Arbeiten noch nicht mit Sicherheit festgestellt. Indessen zeigen selbst derartige vielbewunderte Einbandkostbarkeiten, wie sehr bereits das Künstlerische der französischen Buchbinderei im achtzehnten Jahrhundert verloren hatte als das Handwerkliche im engsten Sinne noch eine Verfeinerung erfahren konnte. Le Monnier erstrebte nur bildmäßige Wirkungen in enger Anlehnung an Tagesmoden. So ist eines seiner berühmtesten Werke, ein Gebetbuch, mit Bildchen verziert, die er nach chinesischen Vorlagen zeichnete.

(162) Die Einbände des Nicolas Denis Derome zeigen bereits den Beginn des raschen Verfalls der französischen Buchbinderkunst. Er band mit hohlem Rücken (sägte diesen also ein, auf die echten, festen Bünde verzichtend) und beschnitt die Ränder oft allzu stark. Die Verwendung der Spitzenmuster zur Einbandverzierung brachte er auf ihren artistischen Höhepunkt, und seine vollendeten Arbeiten dieser Art haben einen eigenen Reiz, und heute wie in ihrer Entstehungszeit einen großen Liebhaberwert, zumal wenn sie mit der dentelle à l'oiseau geschmückt sind, für die Derome le jeune seinen

Favoritstempel für Prachtbände, einen kleinen Vogel mit ausgebreiteten Schwingen zeigend, benützte.

Von weniger bekannten Pariser Meistern der Spitzenzierweise ist noch der Nachfolger Padeloups als königlicher Buchbinder Pierre Paul Dubuisson, der sich auch als heraldischer Zeichner einen Namen gemacht hat, neben den Pierre Antoine und François Laferte, Pierre Vente und Jean Pierre Jubert zu nennen, die als Meister zweiten Ranges von Einbandsammlern geschätzt werden.

Vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert haben die Franzosen die Weltmeisterschaft der kleinen Eisen behauptet. Aber als das große Eisen gegen alle wütete, die irgendeine Tradition des ancien régime bewahren wollten, gab es in der französischen Buchbindekunst nicht mehr viel wertvolles Erbgut aus der großen Vergangenheit, das zu bewahren gewesen wäre. Der notdürftige Ersatz der zerrissenen Spitzen durch die phrygische Mütze und die anderen Symbole der Revolution, die man überall an Stelle der herabgezogenen Zeichen der Königszeit anbrachte, bedeutete keine Bereicherung der Einbandkunst, zumal man, um ihnen Platz zu schaffen, Wappen und mit solchen verbundene Verzierungen von alten Einbänden entfernte. Und auch die Verwertung der zu Pergament verarbeiteten menschlichen Haut zu Einbandüberzügen kann nicht als eine Förderung der Buchbinderkunst gelten.

(163) Es ist bezeichnend, daß nach dem Buchbinder, der als Erbe des letzten Derome galt, noch Bradel l'aîné, Relieur de la Bibliothèque Nationale jene neue vereinfachte und verschlechterte Bindeart benannt wurde, die als Kartonnage nur einen kurzen, vorläufigen Buchschutz erstrebte, die nur noch Buchhülse, nicht mehr Buchhülle sein wollte. Ein halbes Jahrhundert hindurch, von 1790 bis 1840 war die Mehrzahl der französischen Buchbinder nur Einbandschmückler, ihre Einbandstoffe und deren Verarbeitung schlecht. Der verlernten Handvergoldung zog man die bequemeren und langweili-

geren Teilstempel und die Plattenprägung vor. Der Buchkörper wurde vernachlässigt. Dafür gefiel man sich als Einbandstilsucher. Aber diese Stilerfindungen konnten um so weniger Erfolg haben, als die neuen Verzierungsweisen nicht original waren, sondern nur ein Abklatsch mißverstandener Muster. Nachdem der hohle Empirepomp, der Pompierstil von 1800, der 1900 als Néo-Grec noch einmal aufgefrischt werden sollte, bald schäbig geworden war, bemühten sich die führenden Pariser Buchbinder jener Zeit, die Brüder Bozérian (Bozérian le jeune seit 1805), Mairet u. a. ohne Nutzen ähnlich wie in England Hering und Lewis um eine Fortbildung der Eigenart Roger Paynes. Dann begeisterte die Romantikermode die Courteval Lefebvre und andere Einbandverfertiger mit heute schon vergessenen Namen zur mißverständlichen Verwendung architektonischer Motive für die Einbanddekoration und auf den Einbanddeckeln der Reliures à la cathédrale zeichnete man die Bruchstücke „gotischer“ Gebäude ab. Eigenbrödler, wie Lesné, der sich Buchbinder- und Einbandkunst durch ein langes Lehrgedicht zu feiern abmühte, als Provinziale die Pariser ein wenig verachtete und doch gar nicht übertraf, wie er wohl meinte, konnten mit richtigen Ansichten von einer guten Einbandarbeit nicht auch deren Ausführung verbinden. So wurde es das Schicksal des bedeutendsten Meisters dieser Zeit, Thouvenins, daß er mit seinem Können hinter seinem Wollen zurückbleiben mußte, weil er, kaum zur mühselig erworbenen Meisterschaft gelangt, starb.

(164) Allerdings hatte schon P. Purgold, noch ein Zeitgenosse des ersten Relieur du Roi im neunzehnten Jahrhundert, Simier, mehr noch aber der von Thouvenin, begonnen, den corps d'ouvrage mit größerer Sorgfalt zu behandeln, als es damals allgemein bei den Pariser Buchbindern üblich war. Aber der von Dibdin in seiner bibliographischen Reise durch Frankreich beklagte Verfall der französischen Buchbinder- und Einbandkunst, ließ sich doch mit den langatmigsten Gegenschriften nicht leugnen. Inzwischen arbeitete Joseph Thou-

venin aîné (1790—1834) stillschweigend an der Erneuerung des Ruhmes der französischen Einbandkunst. Mit Recht darf man ihn den Meister der französischen Meisterwerkstätten des neunzehnten Jahrhunderts nennen. Er war als elfjähriger Laufbursche 1802 in die Werkstatt von Bozérian jeune eingetreten und durch eifervollen Fleiß mit sechzehn Jahren einer ihrer ersten Arbeiter geworden, den freilich in das ängstlich gehütete Geheimnis der Handvergoldung einzuweihen Bozérian sich nicht entschließen konnte. So verließ ihn denn Thouvenin 1813, um sich eine eigene Werkstätte zu begründen und um sich in den Einbandverzierungstechniken auszubilden. Als Muster dienten ihm die Arbeiten der bekannten englischen Buchbinder jener Tage, denen die damalige französische Buchbinderei wie Thouvenin selbst zugibt, nichts Ähnliches an die Seite stellen konnte. Die französischen Büchersammler, für die er Einbände lieferte und die ihre besten Stücke immer noch in England binden lassen mußten, unterstützten ihn bereitwillig, aber erst 1830 wollte er mit Stolz von sich bezeugen, daß er nun seine Werkstätte den berühmtesten Londoner Werkstätten für ebenbürtig halten dürfe. Thouvenin hat fast sein ganzes Leben in der eigenen Ausbildung und in der Ausbildung seiner Hilfskräfte erschöpfen müssen, und nur wenige Jahre konnte er selbst die reifen Früchte seines Fleißes ernten, mit dem er die lange vergessenen noblen Traditionen der alten französischen Buchbindekunst neu belebt hatte in der Begründung und Verwirklichung der Ansicht, daß ein reichgeschmücktes Buchgewand nur einem wohlgepflegten Buchkörper passe. Indem er die Bindetechnik mit Sorgfalt übte, indem er die klassisch gewordenen Arten reicher Einbandverzierung, wie sie die Meisterwerke der alten französischen Einbandkunst zeigen, wieder anzuwenden begann, wurde Joseph Thouvenin aîné der erste Vertreter des Historismus in der französischen Einbandkunst des neunzehnten Jahrhunderts, für den das Lob gilt, das Charles Nodier einmal Thouvenin spendete: er eifere den alten Meistern nach, „pour les surpasser en les imitant“;

ein Lob, das insofern berechtigt ist, als diese historisierende Buchbinderei ihre Vorbilder in einer von diesen selbst niemals erreichten technischen Feinarbeit wiederholte. Und auch dafür, daß einer Zeit, in der aus dem sich schnell verschärfenden Gegensatz von Handwerk und Industrie die gesellschaftliche Anerkennung des Buchbinders als Kunsthandwerkers verloren ging, die Pariser Einbandmeister, die Tüchtiges in ihrem Fache leisten konnten, nicht die notwendige persönliche Fühlung mit ihren Kunden, den Büchersammlern, verloren, gab Thouvenin das anregende Beispiel. (Joseph Thouvenin ainé, dessen Werkstatt der eingewanderte Deutsche L. Müller übernahm, war der älteste von drei Brüdern gewesen, die fast zu gleicher Zeit in Paris selbständig die Buchbinderei ausübten, und von denen der jüngere Joseph, Thouvenin jeune 1844, der jüngste Francois, Thouvenin junior, 1832 starb. Von 1858—1883 leitete der Neffe von Joseph Thouvenin aîné, Paul, eine eigene Pariser Werkstatt, und übergab sie in dem letztgenannten Jahre seinem Sohne Georges. So gehörte die Thouvenin-Familie ein Jahrhundert hindurch zu den bekannten Vertretern der Pariser Kunstbuchbinderei, ohne allerdings die Arbeiten des Begründers ihres Ansehens zu übertreffen, die auf dem Rücken bezeichnet sind: „Thouvenin" oder „R(elié) P(ar) Thouvenin.

(165) Als Hauptvertreter der Thouvenin-Schule des Historismus in der französischen Buchbindekunst gilt ein eingewanderter Deutscher, Trautz (und auch in England wurde, wovon noch zu reden sein wird, ein Deutscher der berühmteste Träger dieses Stil-Eklektizismus). Er verdankte seine technische Schulung Thouvenins schon erwähntem Zeitgenossen, einem wie er in Paris heimisch gewordenen Deutschen, Purgold, der auch den Franzosen Bauzonnet ausgebildet hatte, in dessen Werkstatt Trautz seit 1833 tätig war, um später als sein Schwiegersohn und Geschäftsteilhaber (seit 1840) dem Atelier Bauzonnet-Trautz (bis zu Bauzonnets Tode 1851 so, von da an Atelier Trautz-Bauzonnet genannt), bibliophilen

Weltruhm zu erobern. Diese Daten stehen nicht zufällig hier, sie bezeichnen die rasche Neuentwicklung des Buchbindereihandwerkes in Frankreich. Noch Purgolds Bände haben einen ganz flachen Rücken, sind Reliures à dos plat, der sich bei Banzonnets Arbeiten schon runder zeigt, um bei Trautz eine Überrundung anzunmehen. Seine vielgelobten Einbände, die sich nur, zumal die kleineren, unwillig öffnen lassen, sind oft mehr Schaustücke wie Büchereinbände. Bauzonnet hatte wieder den ausschließlichen Gebrauch der Handstempel für die Vergoldung des Kunstbandes eingeführt, und Trautz war ihr sorgsamer Meister geworden, der das parer le maroquin battre, endosser, couvrir seinem geschulten Werkstattsgehilfen überließ, sich ausschließlich die Handvergoldung vorbehaltend. Sein Talent zur Nachahmung alter Arbeiten entsprach durchaus den Wünschen seines reichen Kundenkreises, dessen Sammlerneigungen fast ausschließlich auf das klassische französische Buch, das vor der Revolution erschienene Buch, gerichtet waren. Die sorgfältige Beachtung manches alten außer Übung gekommenen Werkstattbrauches, das Vermeiden jedes Großbetriebes (Trautz arbeitete meist nur mit einem Gehilfen) hatten jedenfalls auch einigen Einfluß auf die bald zu einem eigenen Ruhm gelangten Trautz-Preise, über denen nicht übersehen werden darf, daß die einseitigen sterilen Imitationen des Trautzateliers später in ebenso guter Technik aber mit größerem Geschmack auch von anderen Pariser Buchbindern seiner Zeit ausgeführt wurden.

Von den Mitlebenden und Mitstrebenden des großen Meisters ist besonders bekannt geworden der Nachfolger Simiers als Relieur du Roi Capé. Dann Duru, dessen 1840 begründete Werkstätte bald ein Sammelpunkt weniger wohlhabender Einbandfreunde wurde und dessen Nebenbuhler Cuzin, der eine Zeitlang bei Trautz beschäftigt gewesen war, sowie Chambolle (der Duru die Firma Chambolle-Duru begründend 1852 folgte). Mit Bauzonnets, Trautz' und Durus Arbeiten halten die Capés freilich keinen Vergleich aus: sie ermangelten der Einfach-

heit des Geschmackes und der Solidität, sowohl seine Binde- wie seine Vergoldetechnik waren mangelhaft, was in diesem Zusammenhange deshalb nicht unerwähnt bleiben darf, weil man Capé gelegentlich den Großmeister des französischen Kunsteinbandes im neunzehnten Jahrhundert genannt hat.

In der Zeit des zweiten Kaiserreiches, in der der gegenüber der Lebenshaltung in den Epochen des Bürgerkönigtums und der zweiten Republik sehr gesteigerte Luxus sich auch in dem neuerwachten Interesse der französischen Bibliophilen für den Prachtband zeigte, den historischen Prunkband und seine Wiederholungen, konnten sich eine Anzahl zum Teil heute noch bestehende Pariser Werkstätten entwickeln, die die Herstellung von Liebhabereinbänden zu ihrer eigentlichen Aufgabe machten. Von diesen auch als geschäftliches Unternehmen wohlbegründeten Werkstätten sind die von dem langjährigen Mitarbeiter Trautz' Thibaron (dann Thibaron-Jolly), Beltz-Niedrée, Marius Michel, Cuzin, David, Lortic, Hardy, Mme Reymann die bekanntesten. Ihre Arbeiten entsprachen durchaus den von ihren Kunden gestellten Anforderungen; nur der am meisten phantasiereiche unter diesen guten Handwerkern, Lortic père, suchte immer wieder eigene Originalität zu beweisen und vermied so auch Stilvermischungen und Stilverwischungen nicht.

(166) Als Trautz 1879 starb (sein Nachfolger Motte blieb wenig bekannt, im Schatten des Meisters) wurde Léon Gruel sein eigentlicher Erbe. Die Gruel-Werkstatt ist eine der ältesten der noch bestehenden Pariser Buchbindereien; 1811 von Desforges begründet, wurde sie 1825 von dessen Schwiegersohn Gruel übernommen, der 1846 starb. Die Witwe Gruel führte das Geschäft fort, das sie bis 1850 nicht unerheblich zu erweitern verstand, in welchem Jahre sie eine zweite Ehe mit Jean Engelmann einging, der als Lithograph einen bedeutenden künstlerischen Ruf genoß. 1875 wieder Witwe geworden, nahm sie zwei Söhne in das Geschäft auf, Léon Gruel, ihren Sohn erster Ehe und Edmond Engelmann, ihren ältesten

Sohn zweiter Ehe. Seit 1891 ist Léon Gruel der einzige Inhaber der Firma, die nun Léon Gruel (Ancienne Maison Gruel-Engelmann) lautet. Aus der Gruel-Werkstatt sind eine Reihe namhafter französischer Buchbinder hervorgegangen (so Marius Michel père, Thibaron, Thouvenin neveu, David, Motte, Chambolle, Joly und andere), und auch damit wurde sie zum Stammsitz der „alten" französischen Einbandsschule des neunzehnten Jahrhunderts, der in dessen beiden letzten Jahrzehnten eine „neue" gegenüberzutreten begann, deren Gönner die amateurs modernistes wurden, jene Büchersammler, die im Gegensatz zu den „alten" Bibliophilen mit ihrer Vorliebe für die Bücher früherer Zeit und den historischen Einband die modernen Liebhaberausgaben bevorzugten.

Schon um 1880 begannen sich die Jungen im eifervollen Widerspruch gegen die Alten, diese Alten, die nur rückwärts, nicht vorwärts schauen wollten, zu wenden. Ohne teilnehmende Anerkennung zu finden, machte Amand Versuche, gegenüber der nur scheinbaren Stilsicherheit, die die Nachahmung alter Einbände gab, aus dem künstlerischen Empfinden seiner Zeit heraus neue Werte für die Einbandkunst zu gewinnen, starb aber zu früh für diese nach langen Leiden im Irrenhause. Literarische Vorpostengefechte (Octave Uzaune war hier der Rufer im Streit, sein erstes Buch über den modernen französischen Kunsteinband erschien fast gleichzeitig mit dem ersten Teil des großen Gruelschen Werkes über den historischen Einband), leiteten die neue Bewegung ein, und um 1890 begannen die jungen Künstler des Maroquins auf den Ausstellungen die ersten Proben ihrer Kunstübung zu zeigen: Réné Wiener-Nancy, Camille Martin, Victor Prouvé, um die sich manche Dilettanten ohne handwerksmäßige Schulung geschart hatten. Diese Kunstarbeiter und Nichtbuchbinder konnten aber zunächst nur zeigen, was sie als Lederschmücker wollten und was sie als Lederbearbeiter nicht verstanden. Ihre Manie der Lederdekoration suchte um jeden Preis Schmuckbände, Vitrinenstücke zu erzeugen, mitlaufende Gelegenheitsnutzer und

Grübler wollten das Originelle durch Originelleres verdrängen. Man gab Gemälde und Reliefs für Bucheinbände aus; ziselierte, meisselte, patinierte, trieb und verzierte sonst das Leder wie andere Stoffe. Indessen machten solche bemalte oder farbig getupfte Nippsachen, bald als kecke Skizzen impressionistischer, bald als verwirrende Farbensymphonien symbolischer Einbände erscheinend, einmal erst in größerer Anzahl vorhanden, den Unterschied zwischen Deckelherstellern und Buchbindern, die Grenzen zwischen Ledertechnik und Buchbinderei recht deutlich. Als dann jedoch ein paar wirkliche Buchbinder bewiesen, daß man nicht die nützlichen Lehren der Vergangenheit zu vergessen brauche, als sie, ohne an einer bestimmten Ziertechnik festzuhalten, dekorative Neuschöpfer der französischen Einbandkunst wurden, ließen sich diese neuen Bestrebungen als solche auch für die Buchbinderei werten. Immerhin wird man selbst bei ihren Arbeiten gelegentlich nicht ohne Unbehagen bemerken, daß sie mehr artistische Wirkungen von der Einbandverzierung ertrotzen wollen, als sie hergeben kann, daß die plastischen und polychromen Effekte für das Raffinement des Ausstellungsstückes, für den hohen Preis der Einbandkostbarkeit übertrieben werden und deshalb den Luxuseinbänden die vornehme Sachlichkeit des Kunsteinbandes rauben. Ohne von einer modernen französischen Schule im strengen Sinne dieses Wortes reden zu wollen (denn manche der führenden Werkstätten nehmen eine vermittelnde Stellung ein, und pflegen auch die Reliure historique) sind von ihren anerkannten Meistern in erster Reihe zu nennen Bouassejeune, Cuzin fils, Réné Kieffer, Lucien Magnin, Emile Mercier (Cuzins eigentlicher Nachfolger), Charles Meunier, Marius Michel und sein Sohn Henri Marius Michel, Pagnant, Petrus Ruban und Réné Wiener, der nach seinem ersten Auftreten sich als Buchbinder sehr rasch vervollkommnet hatte. Von Belgiern der französischen Schule müssen Claessens (nebst seinem Nachfolger Bosquet, der durch verschiedene Schriften über sein Fach allgemeine Anerkennung fand) sowie Desam-

blancx-Weckesser, von solchen der französischen Schweiz der Genfer Hans Asper gleichzeitig mit den französischen Meistern ersten Ranges genannt werden.

Neben den Pariser Werkstätten der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die als die besonderen Pflegestätten des Kunsteinbandes galten (wobei ihre Geltung nach der bibliophilen Mode ein wenig launisch wie die von Modeschneidern wechselte) gewannen eine Anzahl anderer Werkstätten wegen ihrer Liebhaberhalbeinbände und Cartonnages größeres Ansehen, obschon auch manche von ihnen ausgezeichnete Ganzbände herstellten. An dieser Stelle wären etwa zu nennen: Affolter, Allô, Behrends, Blanchetière, Bretault, Mme Brany, Canape, Carayon, Champs, Durvand, Garidel, Gayler-Hirou, Lemardeley, Frères Magnier-Lyon, Mame et fils-Tours, Noulhac, Masson-Debonnelle, Pagnant, Pierson, Pouillet, Raparlier, Roussel, Saint-André, Smeers, Stroobants.

(167) Der 587 gestorbene irische Mönch Dagaeus ist als Buchbinder berühmt gewesen, und der Namen dieses oft als ältester Buchbinder genannten Mannes, von dem auch noch weitere Kunstfertigkeiten gelobt werden, auf die er sich verstanden hätte, bezeugt die frühen Anfänge der Buchbinderei im engeren Sinne in Irland. Zwar sind noch manche andere Namen alter englischer Meister bekannt, die den Bucheinband pflegten (wie der des Mönches Bilfried von Durham, ungefähr 720, der Goldschmiedbuchbinder war), aber alle diese Namen besagen heute nicht mehr viel, weil sie nicht mit bestimmten Einbänden in Verbindung gebracht werden können. Sicher ist jedenfalls, daß, unter dem Einflusse der irischen Klosterwerkstätten, bereits im zwölften Jahrhundert sowohl Buchbinder- wie Einbandkunst in England in hoher Blüte standen, Durham, Winchester, London und die anderen Pflegestätten des Revival of learning waren auch auf dem Kontinente durch ihre guten und schönen Bindearbeiten berühmt. Die meist mit braunem Leder überzogenen, mit Blinddruck verzierten Einbanddeckel zeigten in geschickt wechselnden Anwendungen

ein dem ältesten monastery binding eigentümliches Hauptmuster: ein mit kleinen Stempeln ausgeführtes Parallelogramm bildete die Umrahmung und schloß kleine Vierecke ein, die ihrerseits wieder zu Parallelogrammen, Kreisen oder Kreisteilen angeordnet waren.

(168) Die originale altenglische Einbandkunst ging bald zu Ende, bereits in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts ist ihr Verfall vollkommen und im fünfzehnten ist sie verschwunden. Die fremden Bücherhändler, besonders die deutschen und niederländischen, aber auch die normannischen, die sich in London, Oxford, Cambridge und den anderen ihnen günstigen Städten niedergelassen hatten, beherrschten den Einbandschmuck. Sie hatten ihre eigenen Stempel aus ihrer Heimat mitgebracht und verzierten die von ihnen in England hergestellten Einbände in der in ihrer Heimat üblichen Weise. So zeigen denn die Einbände aus dem Besitze Heinrichs VII. und noch die älteren aus dem Heinrichs VIII. den damals üblichen deutschen oder niederländischen Einbandschmuck. Englands erster Drucker, William Caxton, brachte sich die Prägestempel für die Einbände seiner Werkstätte wahrscheinlich aus Brügge mit, sie wurden noch von seinem Nachfolger Wynkyn de Worde, einige später auch von Henry Jacobi benutzt. In Oxford, im fünfzehnten Jahrhundert, war Theodor Rood aus Köln, der mit dem dortigen Buchhändler Thomas Hunte das Buchgewerbe betrieb, als Buchbinder ausgezeichnet. Er hatte ebenso nicht in England hergestellte Prägeplatten in Benutzung, aber er versuchte eine gewisse Annäherung an die Einbandzeichnungen, wie sie die altenglischen Mönchsbände bevorzugten. Richard Pynson, der 1530 starb, führte ein dann viel für Einbandprägungen benutztes englisches Ziermuster, die Tudor Rose, ein, die auch der 1493 nach England eingewanderte Buchhändler Frederic Egmondt benutzte, der daneben eine große Prägeplatte mit seinem Geschäftszeichen viel verwendete. Die Panel Stamps, die die einheimischen und fremden Stationers, die in Geschäftsverbindung mit Zwischen-

händlern, selten allein arbeitenden Buchbinder benutzten, mehrten sich bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts ungemein und zeigten, ebenso wie in Deutschland und in den Niederlanden meist heraldische Embleme oder Figuren aus der heiligen Schrift. Allmählich war es üblich geworden, die Einbände der einzelnen Werkstätten mit deren Zeichen, mit Monogrammen oder sonstwie kenntlich zu machen. Heute sind, bis auf vereinzelte Namen, jene alten Meister des Prägestempeldruckes vergessen (und erst eine genaue Übersicht der Hauptmuster der Stempel wird, was ähnlich auch für die deutsche und niederländische Buchbinderei des sechzehnten Jahrhunderts gilt, ihre Bedeutung für die Geschichte der Einbandkunst klarer erkennen lassen).

In der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts bildeten die Cambridge-bindings eine eigene Gruppe, deren Blinddruckverzierung durch den Gebrauch bestimmter Rollen und durch die Anordnung des Musters eine gewisse allgemeine Einheitlichkeit erkennen lassen, so daß man Garret Godfrey, Nicolas Spierinck, und John Siberch als Hauptmeister einer Cambridge-Schule anführen kann, ohne ihnen damit allerdings eine besondere Stellung in der Geschichte der Einbandkunst einzuräumen. Ein 1534 erlassenes, erst 1863 aufgehobenes, wenn auch schon früher gemildertes Gesetz hatte die Einfuhr gebundener Bücher in England verboten, damit zwar die wirtschaftliche Lage, nicht aber die Kunst der englischen Buchbinder vor fremden Einflüssen gesichert, zumal die Prägestempel für Bucheinbandverzierungen der Gegenstand eines lebhaften Handels bleiben konnten. Erst die Verbreitung der Handvergoldung, die allmählich im siebzehnten Jahrhundert die groben Plattenprägungen verdrängte, ebnete den Weg für eine neue selbständige Entwicklung der englischen Einbandkunst.

(169) Die Handvergoldung soll in England in den letzten Regierungsjahren Heinrichs VIII. von einem italienischen Buchbinder eingeführt sein, der den um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gestorbenen Thomas Berthelet (oder

Bartlet) unterrichtet habe. Indessen war dieser Berthelet, der sein Geschäft unter dem Zeichen der Lucretia Romana in der Fleet Street zu London betrieb, wahrscheinlich ein in England eingewanderter französischer Buchbinder, wie es denn sehr wahrscheinlich ist, daß der sonst überall beispielgebende französische Renaissanceband auch für England unmittelbar vorbildlich gewesen ist. Thomas Berthelet war Heinrichs VIII. „printer and binder", eine Stellung, die er bei dessen Nachfolger Eduard VI. und einige Zeit auch noch bei der Königin Mary behielt. Er bezeichnete manche seiner Einbände als in italienischer Art oder nach Venediger Weise verziert, andere wiederum als in prächtigster Weise in Leder gebunden und vergoldet, was vielleicht mutmaßen läßt, daß er die nach italienischem Muster verzierten Einbände nur als Nachahmungen einschätzte. Neben kostbaren Geweben verarbeitete Berthelet auch feine Leder: ein braunes (Kalb-)Leder und ein weißes (wahrscheinlich Wild-)Leder. Die vornehmen englischen Büchersammler, die in Italien und Frankreich die neuen Einbandverzierungen in den Renaissanceformen kennen lernten, brachten Beispiele dafür in die Heimat mit, nach und nach gewann dann der neue Stil und seine Technik, die Handvergoldung zahlreichere Bewunderer, zumal da der künstlerische Bucheinband zu einer anerkannten höfischen Mode geworden war, der Bücherbesitz mehr und mehr als für einen gentleman schicklich betrachtet wurde. So war im sechzehnten, weiterhin auch noch im siebzehnten Jahrhundert die englische Einbandkunst von der fremden mehr oder minder abhängig. Unter Eduard VII. (1537—1553), der wie die meisten englischen Könige zwar Sorgfalt auf die mit seinen Wappen und Zeichen geschmückten Bände der ihm gehörenden Bibliotheken verwenden ließ, ohne deshalb ein eigentlicher Einbandliebhaber oder Gönner der Einbandkunst zu sein, ging Berthelet dazu über, die Handvergoldung zum Hauptzierverfahren des Kunsteinbandes zu machen, und dagegen die früher bevorzugte Blindpressung zurücktreten zu lassen. Auch die ängst-

lich getreuen Nachahmungen der Muster der Grolierbände wurden damals häufiger. In der Regierungszeit der Königin Elisabeth (1558—1605), die selbst für Gewebe- und Stickereieinbände besondere Vorliebe zeigte, war der Aufschwung, der deutlich unter Lyoneser Einfluß stehenden englischen Einbandkunst unverkennbar, und ein am Hofe der Königin als Geisel lebender Franzose, Louis de Saint Maur, M[is] de Nesles, wird des öfteren als der Anreger einer besonderen Einbandliebhaberei nach französischem Beispiel genannt, obschon sich genauere Spuren seines angeblichen Einflusses nicht auffinden lassen.

Von den Einbandliebhabern des Elizabethan Age ist Thomas Wotton (1521—1587), der den . . . et amicorum Besitzvermerk neben seinem Wappen benützte, später als der englische Grolier bekannt geworden, ohne daß die für ihn hergestellten Einbände sich an Feinheit der Ausführung und des Geschmackes denen des französischen Sammlers vergleichen ließen. Ähnliches gilt für die Einbände aus dem Besitz eines anderen berühmten englischen Büchersammlers damaliger Zeit, des Robert Dudley, Earl of Leicester (1532—1588) und für die der anderen englischen Einbandfreunde jener Jahre wie Lord Burghley, Erzbischof Parker u. a. Unter James I. (1566 bis 1625), dessen Hofbuchbinder John Gibson in Edinburgh, John und Abraham Bateman waren, und der wie auch sein Sohn Henry, Prince of Wales (1594—1612) ein bibliophiles Temperament hatte, wurde die Verwendung des Ziegenleders allgemeiner. Auf die dekorative Einbandbehandlung begannen dann auch die sächsischen Einbände, die mit der Einführung der Reformation in England Verbreitung fanden, Einfluß zu gewinnen. Aber Frankreich blieb doch das für die Einbandkunst vorbildliche Land; besonders viel wurde der nahen religiösen Beziehungen wegen im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert für schottische Bücherfreunde in Frankreich gebunden.

(170) Unter den englischen Buchbindern des siebzehnten Jahrhunderts sind zwei berühmteste, ohne daß aber dieser ihr

historischer Ruhm in ähnlicher Weise wie etwa bei den ihnen gleichzeitigen französischen Meistern Le Gascon und Florimond Badier in einer von ihnen ausgehenden Weiterbildung der Einbandkunst begründet wäre. Ihre Verdienste sind mehr äußerlicher Art. Nicholas Ferrar (1592—1637) hatte in Little Gidding (Huntingdonshire) um das Jahr 1625 eine auf religiöser Grundlage ruhende Arbeitsgemeinschaft begründet, der zumeist Frauen, die sogenannten „Nuns of Little Gidding", angehörten. Ein dazu angestellter Buchbinder unterrichtete sowohl die männlichen wie die weiblichen Mitglieder der Ferrar-‚Familie' in seiner Kunstfertigkeit. Besonders genannt werden die aus dieser Werkstätte hervorgegangenen, in verschiedener Weise gebundenen „Harmonies". Die ihr häufig zugewiesenen Stickereieinbände können mit Sicherheit nicht als aus der Ferrar-Werkstätte herstammend bestimmt werden, deren Ansehen ähnlich dem Samuel Mearnes zumeist einer späteren Legendenbildung entsprang.

Samuel Mearne (gest. 1683), der 1660 zum königlichen Buchbinder ernannt worden war, und diesen Titel unter Charles II. und James II. führte, soll für den erstgenannten eine Anzahl Bände, meist in rotes Ziegenleder gebunden und mit einem einfachen Muster (das einen von Goldlinien gebildeten einfachen Rahmen auf den Deckeln, in dessen Ecken zwei verschlungene gekrönte C. zwischen zwei Palmzweigen angebracht waren, zeigt), verziert haben. Man hat ihn deshalb als den Erfinder des sogenannten „Cottage-Styles" bezeichnet, der so hieß, weil der obere und untere Teil des dekorativen Deckelrahmens einem Landhausdache oder -giebel mit heraustretenden Traufen ähnelte. Ein reiches Laubwerk und zahlreiche kleine Stempelabdrücke dienten als Füllung. Wahrscheinlich war dieser Cottagestil nur eine allmähliche Umbildung französischer Vorbilder, jedenfalls aber blieb er sehr lange, bis in die Regierungszeit Georgs II. hinein, die beliebteste englische Zierweise. Daneben wurde (der angeblich ebenfalls von Mearne erfundene) „all-over-Style" für die Einbanddekoration viel verwendet,

eine Verbindung des Punktstempelmusters von Le Gascon mit einer Reihe doppeltgehörnter Kurven. Mr. Davenport hat Mearne, Berthelet und Payne das Dreigestirn der englischen Einbandkunst genannt, ein oft wiederholtes Urteil, in dessen Richtigkeit erhebliche Zweifel gesetzt werden dürfen. Denn Mearne, ein gewiß tüchtiger und wie die Auswahl der Gegenstände seines Handels, zu denen auch schön gebundene Bücher gehört haben, zeigt, geschmackvoller Geschäftsmann, hat selbst wahrscheinlich die Buchbinderei nicht ausgeübt, und wahrscheinlich auch nicht eine eigene Buchbindereiwerkstätte besessen. Weder erwähnen die als Einbandliebhaber bekannten Bibliophilen Evelyn (der Entdecker von Grinbing Gibbons Talent) und Pepys diesen Zeitgenossen als Buchbinder in ihren genau geführten Tagebüchern, noch nennt ihn der „Grangerizer" John Bagford, der dagegen für Mearne arbeitende Buchbinder wie Suckerman, Nott, Tatnam und Richard Balley lobt. Auch erscheint Mearne, ähnlich wie früher Thomas Berthelet und später Robert Scott, Samuel Carr, Edmund Castle u. a. in seinen Rechnungen immer nur als ein royal stationer, ein Hofbuchhändler, der neben schön gebundenen Büchern noch allerlei andere Dinge dem Hofe liefern mußte (wie E. Alfred Jones nachwies, der auch darauf aufmerksam machte, daß Bonaventura Doffel und andere aus Anlaß der Bartholomäusnacht nach England geflüchtete heute vergessene Meister, die bei den buchgewerblichen Unternehmern Beschäftigung fanden, für die künstlerische Bedeutung des englischen Bucheinbandes eine weitaus größere Bedeutung gehabt haben als die Bücherhändler, für die sie arbeiteten.)

(171) Cottage- und all-over-Style, Nachahmungen der französischen Einbandmuster ohne eigentlich englischen Einschlag waren in der zweiten Hälfte des siebzehnten und im ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts die Hauptzierarten der englischen Einbandkunst, deren eklektische Richtung damals vielleicht nur durch die Gruppe der sogenannten schottischen Einbände unterbrochen wurde, deren Laubwerk

und Punktmuster viele Eigenart zeigen. Um 1720 kam dann der Harleian-Style auf, eine Dekoration mit kleinem Mittelfeld und breitem Rahmen, beide mit Blumen und Ranken gefüllt, der seinen Namen den Büchersammlern Robert Harley, Earl of Oxford (1661—1724) und dessen Sohn Earl Edward (1689—1741) verdankte. Für ihre Harleian library banden, zumeist in rotes Ziegenleder von nicht besonderer Güte die ausgezeichneten Buchbinder Eliot und Chapman.

(172) Wie in Frankreich befand sich im achtzehnten Jahrhundert auch in England Buchbinder- und Einbandkunst im Zustande der Dekadenz, nur daß dieser hier, wo es eine eigentliche Blütezeit der englischen Einbandkunst kaum gegeben hatte, weniger empfindlich erschien. Solchen trotz gelegentlich gelungener Einzelleistungen verhältnismäßig niedrigen allgemeinen Stand der englischen Buchbinder- und Einbandkunst muß man beachten, um die historische Stellung ihres „Vaters“ Roger Payne (1739—1797) richtig beurteilen zu können. Denn die vom Enthusiasmus der Bibliomanenzeit mit den überschwenglichen Worten Th. Fr. Dibdins als in jeder Beziehung vollendete Kunstwerke gefeierten Einbandarbeiten dieses Sonderlings, der den Ehrgeiz des Selbst ist der Buchbinder hatte, wie seine merkwürdig umständlichen Rechnungen beweisen und der sogar seine Zierwerkzeuge eigenhändig anfertigte aus Armut oder weil er keinen geeigneten Stempelschneider kannte, waren keineswegs vollkommen. Ihre technischen Mängel (rauhe, schlechte, rasch fleckig gewordene Vorsatzpapiere, zu dünne Deckel, unsorgsam gearbeitete Bünde) sind keineswegs gering. Paynes eigener Einbandstil aber war am Ende nur die sehr geschmackvolle, in der Farbenharmonie immer ausgezeichnete Verwendung klassischer Dekorationsmotive, und der Einfluß dieses Stiles auf die Entwicklung der englischen Einbandkunst bestand in der Hauptsache darin, daß er beispielgebend für die notwendige Anpassung der Einbandverzierung auch auf den Buchinhalt wurde. Denn die in Paynes Zeit in England vielbeliebten Etruscan-

bindings nahmen ohne solche Rücksicht etruskische und andere antiken Vasenbilder als Dekorationsmuster. Auch die Nachwirkungen des Einflusses von Roger Payne, der das Trinken mehr als das Essen, die Reinlichkeit weniger wie seine Kunstfertigkeit liebte, und rasch viel von seiner ursprünglichen Kraft verlor, waren nicht allzu weitreichende, selbst seine gelegentlichen Mitarbeiter wie Richard und Mrs. Wier kann man ebensowenig als seine Schüler bezeichnen wie einen der besten Londoner Buchbinder aus Paynes Zeit, John Mackinlay, für den das heruntergekommene Original noch kurze Zeit vor seinem Tode arbeitete.

(173) Nach dem Tode des großen Einbandkünstlers, der Roger Payne trotz alledem gewesen ist, fand sich in England kein Buchbinder, der ihn in seiner Originalität hätte ersetzen können. Aber die Payne-Tradition des sorgfältiger gearbeiteten Liebhaberbandes blieb den berühmten Londoner Buchbindereiwerkstätten des neunzehnten Jahrhunderts erhalten, wenn ihnen zunächst auch keine selbständige Weiterbildung des Paynestiles als eines eigenen englischen Einbandstiles gelang. Und das hat seinen besonderen Grund darin, daß im Gegensatz zu der in Frankreich untergehenden aristokratischen Rokokokunst in England zwar in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts eine neue bürgerliche Kunst erblüht war, die die Keime der großen kunstgewerblichen Bewegung, die im neunzehnten Jahrhundert von England ihren Ausgang nahm, schon in sich trug, daß aber andererseits der in England früher als auf dem Kontinent bemerkbar werdende Industrialismus des beginnenden Maschinenzeitalters für die Entwicklung einer Einbandkunst aus der Werkstattkunst keine Zeit mehr ließ. So fand in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zwar der Masseneinband in England seine moderne Form, der Einzeleinband jedoch mußte erst die technische Vollkommenheit der besten Einbandgebrauchsform wiedergewinnen, ehe er als Gegenstand des kunstgewerblichen Fleißes den Arts and Crafts-Tendenzen gemäß in Be-



tracht kommen, wieder zum Kunsteinbande im besten Sinne dieses Wortes werden konnte.

Der in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts in England sich ungemein entwickelnde Bibliomanensport, die keineswegs nachahmenswerte Gewohnheit der damaligen englischen Büchersammler, alte Einbände durch neue Prachtbände zu ersetzen, begünstigten die Begründung besonderer Buchbindereiwerkstätten und in ihnen die Durchführung der Arbeitsteilung. Mit den Engländern Charles Hering und Charles Lewis (der ältere — übrigens hieß auch ein bekannter, von Smollet im Roderick Random als Strap porträtierter Londoner Buchbinder des achtzehnten Jahrhunderts Lewis —) haben die in London sich ansässig machenden Deutschen Baumgarten, Benedict, Kalthoeber, Staggemeier, Walther die Ehrenplätze der englischen Buchbinderei in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts behauptet. Von diesen gelegentlichen Paynekopisten, zumeist aber Imitatoren historischer Einbände und immer ausgezeichneten Technikern war wohl Charles Lewis (1786—1836) der hervorragendste und Roger Paynes künstlerischem Empfinden am nächsten verwandte. Eine Zeitlang arbeitete Lewis, dessen vorzügliche Bindearbeit ebenso berühmt war wie seine geschmackvolle Deckenverzierung mit dem Meister des „tree-calf"-Bandes, John Clarke zusammen. Der feine englische Kalblederband (in seiner sorgfältigen Technik und mit seiner Anwendung verschiedener Ledermusterungen) wurde dann in den Tagen der Bibliophobia, die im zweiten Drittel des Jahrhunderts denen der Bibliomania gefolgt waren, zum nicht nur in England bevorzugten Liebhaberbande.

Auch die zweite Generation englischer Buchbinder des neunzehnten Jahrhunderts blieb im Historismus befangen, in der unselbständigen Nachbildung alter Einbandverzierungen in freilich sehr veredelter technischer Ausführung. Und diese Werkstattschulung, diese Erweckung des Verständnisses für das gute Stück Arbeit als selbstverständliche Grundlage eines

reicheren Einbandschmuckes hat die neuenglische Einbandkunst und mit ihr die neue Einbandkunst überhaupt erst möglich gemacht. Die alten Meister des Victorian-Age Francis Bedford (1799—1883), der für Charles Lewis arbeitete und dessen Forwarding für das beste seiner Zeit galt, Robert Rivière (1808—1882), der sich selbst zum ausgezeichneten Buchbinder erzogen hatte und dessen Einbände im Rufe einer besonderen Solidität standen, der in den vierziger Jahren nach London gekommene Deutsch-Ungar Joseph Zaehnsdorf (1816 bis 1886) waren die Lehrer der jungen, die die neue englische Einbandschule begründet haben. Nur darf man nicht übersehen, daß ihr bibliophiler Weltruhm, (an dessen Verbreitung ein anderer eingewanderter Deutscher, Bern(h)ard Quarit(s)ch, der Napoléon der Antiquare, lebhaften Anteil auch dadurch nahm, daß er den in Frankreich schon lange heimischen Geschmack an schönen alten Einbänden bei den englischen Büchersammlern zu erwecken verstand und damit die Reliure historique zum meist begünstigten Liebhaberband machte) sie zu einer geschäftlichen Ausnutzung ihres Werkstattbetriebes zwang. In den mit Aufträgen überhäuften großen Londoner Buchbindereiwerkstätten konnte sich ihr Leiter nur mit der Überwachung der ganzen Arbeit beschäftigen, und mußte Bindearbeit wie Verzierung von ihm besonders geschulten Hilfskräften überlassen, von denen manche als Meister ihres Faches ihren Namen gewiß auch im weitern bekannt gemacht hätten, wenn sie nicht ihren persönlichen Ruhm in dem ihrer Werkstätte hätten aufgehen lassen müssen. So stammen viele der ausgezeichnetsten Vergoldungen der Zaehnsdorf-Werkstätte, die der Sohn ihres Begründers weiterführte und deren Ehrgeiz es war, nicht nur überall die beste Arbeit zu liefern, sondern auch immer das beste Material zu verwenden, von Maeullen.

(174) Als dann im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts William Morris sein kunstgewerbliches Reformationswerk mit der Begründung einer neuen Buchkunst vollendete,



das Buchgewerbe als Kunsthandwerk neu entdeckend, fand er in seinem vielgebildeten Freunde T. J. Cobden Sanderson (geboren 1840, erst Ingenieur, dann mit historischen und literarhistorischen Studien beschäftigt, später Advokat, seit 1873, von Roger de Coverley ausgebildet, Buchbinder, endlich 1900 Begründer der Doves Press, für die allein er seit 1909 arbeitet) einen Verbündeten, der für den Bucheinband die gleiche Arbeit wie Morris selbst für den Buchdruck zu leisten unternahm. Indem dieser nach Roger Payne erste originale englische Meister des unique binding, die Herstellung von Kunsteinbänden, zu seiner Lebensaufgabe machte und als Künstler seiner Zeit, nicht als historisierender Dogmatiker gute und schöne Bucheinbände anfertigte, gab er die ersten Beispiele der modernen Buchbinderkunst und schuf den sogenannten neuenglischen Einbandstil. Dieser Stil war die selbstverständliche Folge des Bruches mit der bisherigen bequemen Gewohnheit, alte Einbandverzierungen nachzuahmen oder nachzubilden. Zur Abkehr von der Vergangenheit, die keineswegs ein Aufgeben ihrer guten Traditionen bedeutete, war T. J. Cobden-Sanderson bestimmt worden durch die Erkenntnis, daß Gegenwartsaufgaben auch von den Buchbindern mit Gegenwartsmitteln und mit künstlerischem Gegenwartsempfinden gelöst werden müßten, daß ein moderner Kunsteinband als guter und als schöner Einband notwendigerweise eine selbständige Schöpfung der modernen Zeit, nicht aber eine Kopie oder eine Imitation sein müsse. T. J. Cobden-Sanderson erkannte, daß das Grundgesetz der Einbandverzierung immer das der strukturellen Relationen gewesen sei, und daß, wie die alten Meister diesem Gesetze in ihrer Art gehorsam gewesen waren, es auch die neuen sein müßten: „Die großen Schulen für den Entwurf eines dekorativen Einbandes, die französischen Schulen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, repräsentiert durch die Ève und Le Gascon, sind bewunderungswürdig gewesen; aber so bedeutend sie auch gewesen sind, ihre Zeit ist vorbei. Die Kunst der Zukunft gehört ihnen nicht mehr. Bei den

neueren Einbänden trägt überall und immer die Technik den Sieg davon über den künstlerischen Entwurf der Dekoration", hat T. J. Cobden-Sanderson einmal erklärt.

(175) Der Stil der neuenglischen Einbandschule, deren Begründer T. J. Cobden-Sanderson ist, beruht keineswegs auf der Anwendung bestimmter Ziermuster und Zierformen, so daß ein Vergleich in dieser Hinsicht mit den historischen Epochen der Einbandkunst undurchführbar wäre. Das Kennzeichen des neuen Einbandstils bleibt zunächst die Befolgung des Grundgesetzes der modernen Kunstgewerbebewegung überhaupt, einen Gebrauchsgegenstand als solchen so zweckmäßig als möglich herzustellen und ihn durch seinen Stoff und dessen Arbeit schon die ihm eigene Schönheit gewinnen zu lassen, die noch eine einbandgerechte Verzierung als Abschluß der Bindearbeit vermehren kann.

Wie Roger Payne benutzt auch T. J. Cobden-Sanderson nur nach eigenen Entwürfen hergestellte Stempel, in deren Auswahl er nur scheinbar regellos verfährt. Denn er geht immer, wie er selbst sagt, auf Naturformen zurück: „Meine Stempel sind, wie ich das nenne, alle elementar. Das heißt, ich habe für jede Blüte, für jede Knospe, für jeden Stiel, für jedes Blatt, für jeden Dorn, für jedes Pünktchen, für jedes Sternchen usw. einen besonderen Stempel, und ich führe den Aufbau meiner Ziermuster und ihrer Motive Teilchen für Teilchen organisch durch, so daß jedes einzelne Stück in der Zusammensetzung des Musters oder Motivs wie das ganze Muster das Ergebnis einer wohlerwogenen Anordnung ist." Bei einem so gründlichen Durchkomponieren der Einbandzeichnung muß ihre Selbständigkeit gewinnen, und in der Tat vertritt Cobden-Sanderson, der auch den Buchtitel gern in die Einbanddekoration einbezieht, den Grundsatz, daß für jeden reicher geschmückten Einband eine eigene, auch dem Werke angepaßte Verzierung nötig sei. Das Vermeiden von Wiederholungen, die Anpassung des Einbandes nicht nur äußerlich an die Zeit des Buches, sondern auch noch an den Inhalt des

Werkes zeigt deutlich den allgemeinen Gegensatz der Verzierungsweise der alten und neuen englischen Einbandkunst. Selbst da, wo beide sich vom Werkinhalte für die Einbandverzierung beeinflussen lassen, suchen sie nach einem verschiedenen dekorativen Ausdruck: die alte Schule nach allegorischen und emblematischen Anspielungen, die neue nach dem Grundton der Stimmung der durch Buch und Werk klingt und sich in der Stimmung, der als solche befriedigenden Einbandverzierung wiederfinden kann. Denn „nach Schönheit muß die Einbanddekoration suchen und nicht nach Bildern oder Ausdrucksmitteln für Ideen“ (T. J. Cobden-Sanderson).

Unter den Schülern Cobden-Sandersons ist besonders Mr. Douglas Cockerell bekannt geworden, auch durch seine ausgezeichneten theoretischen Darstellungen der Buchbinder- und Einbandkunst im Sinne seines Lehrers. Außer ihm haben sich als Meisterschüler bewährt die von Douglas-Cockerell ausgebildeten F. Sangorski und G. Sutcliffe, die gemeinsam eine Werkstätte in London begründeten, Alfred de Sauty, der Fachlehrer für Buchbinderei an der L. C. C. Central-School of Arts and Crafts und John Fazakerly in Liverpool. In den neuen Einbandstil fanden sich daneben leicht manche älteren Buchbinderwerkstätten hinein, wie die von R. Riviere and Son und John Zaehnsdorf. Darauf hatte auch wohl das in den großen englischen Buchbindereiwerkstätten vorbildlich durchgeführte Grundsatz der Arbeitsteilung einigen Einfluß: die jungen Meister gelangten überall, wenn sie nicht eigene Werkstätten besaßen, rasch in leitende Stellungen. Die lange Reihe vortrefflicher Werkstätten hier vollständig aufzuzählen ist nicht die Absicht der folgenden kurzen Liste, die nur die auch quantitative Stärke der neuenglischen Buchbinder- und Einbandkunst andeuten soll: J. S. Herwitt Bates, Birdsall and Son, Cedric Chivers in Bath (unter den Kunsteinbänden seiner Werkstätte müssen die von Miß Alice Shepherd besonders hervorgehoben werden), Roger de Coverley and Son, C. J. Forward and Son, Kelly and Son, W. J. Leighton, W. T. Morrell and Co.,

der Lortic-Schüler John Ramage und Sohn (Ramage & Co.). Eigenen Rang haben die Kunsteinbände aus der unter der Leitung Henry Frowdes stehenden Werkstätte der Oxford University Press, deren in mancher Hinsicht führende Stellung nun, nachdem die Doves Press Bindery Cobden-Sandersons ihr Arbeitsgebiet eingeschränkt hat, unbestritten ist.

(176) Eine besondere Gruppe unter den Buchbindern der neuenglischen Schule bilden die Frauen, denen die in großen englischen Werkstätten sehr weit durchgeführte Teilung der einzelnen Arbeiten des Forwarding schon lange lohnende Arbeitsmöglichkeiten geboten hatte. Seit ungefähr 1890 selbständig den Kunsteinband pflegend, in ihren Fachschriften auch eine gründliche theoretische Schulung beweisend, darf Miß S. T. Prideaux als die Führerin dieser Frauengruppe gelten. Außer ihr haben als lady binders Miß N. E. Woolrich, Miß Adams (New York) und Miß E. M. Maccoll besondere Anerkennung gefunden. Der Zusammenschluß einer Anzahl als Buchbinderinnen tätigen Frauen, unter ihnen Mrs. Traquair, Mrs Macdonald, Miß Basset, Miß M. Sophia Smith bildeten 1898 die Guild of Women Binders, um durch eine einheitliche Organisation (deren Leiter Mr. Frank Karslake war) eine geeignete ökonomische Basis zu schaffen für ihre Bestrebungen, Buchbinderei im Sinne der neuenglischen Cobden-Sanderson-Schule zu betreiben. Die einzelnen Mitglieder dieser Gilde arbeiteten in ihren eigenen Werkstätten, konnten aber trotz schöner Leistungen ebensowenig wie die männlichen Mitglieder der mit einem gleichen Arbeitsplan ähnlich organisierten Hampstead Bindery längere Zeit das selbständige Bestehen ihrer Gilde aufrechterhalten.

(177) In Amerika, wo die Kunstgewerbeentwicklung auf manchen eigenen Wegen, da sie oft zu ihrem Vorteil die Traditionen Europas entbehrte, neue Aufgaben und Ziele gesucht und gefunden hatte, ist die um etwa 1880 einsetzende Neubelebung des Buchgewerbes von Anfang an auf das Praktisch-Schöne gerichtet gewesen. Neben dem von England übernom-

menen, weil ein lesefertiges Buch liefernd, Umstände und Zeit sparenden Verlegerbande hat der handgearbeitete Kunsteinband eine verhältnismäßig nur geringe Verbreitung finden können, zumal da die bevorzugten französischen und englischen Meister nicht teurer arbeiteten wie die amerikanischen. Der 1896 gestorbene Schotte William Matthews ist der bedeutendste ältere amerikanische Einbandkünstler. Erst in dem letzten Jahrzehnt entstand eine bodenständigere amerikanische Einbandkunst, auf die die neuenglische Buchbinderschule Einfluß gewann. Von neueren amerikanischen Meistern sind vor allem Léon Maillard, der Finisher der Bindery des Grolier-Club, und Otto Zahn zu nennen, während die in der Hauptsache die buchgewerblichen Künste treibende freie Gemeinschaft der Roycrofters nicht widerspruchslos auch als eine Trägerin der amerikanischen Einbandkunst betrachtet werden sollte.

(178) In den Niederlanden verzierte man bereits in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die Einbände mit großen Prägestempeln aus Messing oder Holz. So ließ sich ein kleines Buch schon mit einem einzigen Plattenabdruck schmücken, während man bei größeren Büchern mehrere Platten nebeneinander prägen mußte. Allmählich aber vergrößerte man diese Prägeplatten, die in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts bis zur Quarto-, ja Foliogröße anwuchsen. Mit der Erfindung der Buchdruckerkunst fand dann diese primitive mechanische Einbanddekoration nicht nur in Deutschland, sondern auch in England und Frankreich weitere Verbreitung. Die Meister der Prägeplattenbände pflegten sich häufig auf diesen zu nennen oder wenigstens ihre Handzeichen anzugeben (was allerdings nicht immer sichere Rückschlüsse auf den Einbandhersteller gestattet, weil auch die Plattenschneider zeichneten und die Platten oft von verschiedenen Buchbindern benutzt wurden). Unter den vielen derart überlieferten Buchbindernamen ist wohl der der Genter Familie de Gavere am bekanntesten, wie überhaupt Gent (wo auch die Brüder vom gemeinsamen Leben ihre buchgewerbliche Werkstätte betrie-

ben) mit Antwerpen und Amsterdam ein Mittelpunkt der älteren niederländischen Buchbinderei gewesen ist. Aber sowohl die Einbände der einzelnen Meister wie die aus den Klosterwerkstätten hervorgegangenen haben für die Geschichte der Einbandkunst weniger als Einzelstücke selbständige Bedeutung wie als Träger der Prägestempelabdrücke Interesse. Im siebzehnten Jahrhundert machten sich einige Amsterdamer Buchbinder (so insbesondere der 1675 gestorbene Bruno de Spancerder und Mitglieder der Buchbinderfamilien Magnus und Poncyn) als gute Vergolder bekannt, die aber in der Ausführung ihrer Ziermuster von der Le Gascon-Art abhängig und beeinflußt blieben. Die Vorherrschaft des einfachen Pergamentbandes in diesem und dem folgenden Jahrhundert machte ihn dann zum „holländischen" Bande, und dieser holländische Einband, häufig als Ribbenband mit erhabenen Bünden, die Deckel mit Blind- oder Schwarzdruckprägungen verziert, der Rückentitel meist in schwarzer Schrift, im neunzehnten Jahrhundert durch andere Umbandformen verdrängt, ist gerade mit der neuen Einbandkunst wieder beliebter geworden, allerdings nicht in Holland selbst, dessen moderne Buchbinderei bisher kaum eine kunstgewerbliche Richtung genommen hat.

(179) In den skandinavischen Ländern mit ihren nahen Beziehungen zu den deutschen Ländern entwickelte sich die Buchbinderei ähnlich wie in diesen, zumal sich deutsche Meister vielfach in Dänemark und Schweden dauernd oder vorübergehend ansiedelten. Da auch die Beziehungen des dänischen Hofes zu manchen deutschen Höfen sehr enge waren, Kopenhagen mit den Handelsstädten der deutschen Ostseeküste und mit Hamburg im regsten Verkehre stand, so läßt sich eine genaue Scheidung der älteren dänischen und deutschen Buchbinderei kaum vornehmen (auch sind bei dem hier noch vielfach fühlbarem Mangel ausführlicher Vorarbeiten die Zusammenhänge der Entwicklung noch recht undeutlich). Die bekanntesten dänischen Kunsteinbände älterer Zeit sind jedenfalls die für Tycho de Brahe gefertigten, der es liebte, die in seiner Buch-

druckerei auf der Insel Hven hergestellten Ausgaben seiner Schriften den Gönnern seiner wissenschaftlichen Bestrebungen prunkvoll gebunden zu überreichen. Seine hervorragende Stellung in den nordischen Ländern erhielt der dänische Kunsteinband erst im neunzehnten Jahrhundert.

Die Anregungen der neuenglischen Einbandkunst wurden auf dem Kontinente zuerst in Dänemark aufgenommen und hier, wo günstige Vorbedingungen, vor allem eine hochentwickelte allgemeine nationale künstlerische Kultur und das enge Zusammenarbeiten von Künstlern und Handwerkern, das selbständige Eingehen auf diese Anregungen erlaubte, entwickelte sich rasch eine der neuenglischen ebenbürtige neudänische Einbandschule. Für die dänische Buchkunst überhaupt war das Jahr 1888 mit seiner in Kopenhagen veranstalteten nordischen Ausstellung bedeutungsvoll gewesen, der damals begründete Verein für Buchhandwerk hielt weiterhin anleitend und beispielgebend die dänischen (vielleicht noch richtiger: Kopenhagener) Einbandliebhaber und Einbandmeister zusammen. Die neue dänische Einbandschule brauchte nicht eine widerspruchsvolle Sturm- und Drangzeit zu erleben, wie sie die damals auch in Frankreich und Deutschland einsetzenden Bemühungen um die neue Einbandkunst diesen Ländern brachte, obschon sie gerade ihnen viel insbesondere an technischer Schulung verdankte. Als die Industrialisierung in Dänemark begann, führte um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die damals hervorragendste seit 1844 bestehende dänische Großbuchbinderei, die des Kopenhagener Universitätsbuchbinders D. L. Clément die Preßvergoldung aus Leipzig ein. Schon damals zeigten sich Versuche, das neue Zierverfahren in der ihm gemäßen Weise zu gebrauchen und innerhalb der bisherigen dänischen Kunstentwicklung organisch weiterzubilden. Der führende dänische Einbandmeister der Jahre 1870 bis 1890, Immanuel Petersen († 1903), der noch in der alten Werkstattradition erzogen war, hatte die Kopenhagener Universitätsbuchbinderei erworben und wußte seine vielfachen Be-

ziehungen zu dänischen Künstlern sowohl für seinen Fabrikbetrieb wie für seine Werkstattätigkeit nutzbar zu machen. So konnte er leichter Widersprüche und Widerstände ausgleichen, die sich sonst überall, sogar in England, aus dem Gegensatz der Handarbeit und der Maschinenarbeit in der Buchbinderei als Hemmungen der Einbandkunst gezeigt hatten. Als dann der Verein für Buchhandwerk Künstler und Handwerker in näheren Verkehr bringen wollte, durfte I. Petersen sich mit Erfolg als einer ihrer Leiter der neuen Bewegung anschließen und, auch ein konservatives Element den übersprudelnden jugendlichen Kräften gegenüber, als der anerkannte Meister seines Faches von vornherein darauf hinwirken, daß den jungen Einbandkünstlern die gründliche Werkstattausbildung nicht fehlte und daß (trotz der 1857 eingeführten Gewerbefreiheit) die jungen Meisterschüler über die Neubelebung der Einbanddekoration die Fortentwicklung der Einbandkonstruktion nicht übersahen. Die internationale Anerkennung, die auf der Weltausstellung in Chicago (1893) und auf der Buchkunstausstellung in Paris (1894) der neuen dänischen Einbandkunst zuteil wurde, war wohl verdient. Sie galt nicht nur den Buchbindern, als deren hervorragendsten Repräsentanten J. L. Flygge und Anker Kyster, ferner J. Baden, F. A. Hallig gelten dürfen, sondern auch den mit ihnen arbeitenden Künstlern, unter diesen besonders der nordisch wuchtigen Persönlichkeit Th. Bindesbølls († 1908). Die Bereitwilligkeit des ehrenfesten, durch Generationen gepflegten Handwerks sich willig dem verjüngenden Einfluß der künstlerischen Anregung zu unterwerfen, das war das Geheimnis des raschen Erfolges der dänischen Einbandkunst und ihrer Meister. (Als der bedeutendste norwegische Buchbinder darf Refsum in Christiania der neudänischen Buchbinderschule beigesellt werden, obwohl er vielleicht mit dieser mehr äußere wie innere Berührungspunkte gemeinsam hat.)

(180) Auch in Schweden arbeitete die Buchbinderei des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts hauptsächlich unter

deutschem Einfluß, die Blindpressung auf Kalbleder bevorzugend. Einen hervorragenden Meister oder eine hervortretende Werkstatt gab es auch hier damals nicht. Wohl wurde gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts eine Einbandverzierung mit großen Eck- und Mittelstempeln üblich, die vergröberte Anklänge an den sogenannten Grolierstil zeigt und blieb noch im siebzehnten beliebt. Aber obschon um 1620 der Stockholmer Buchbinder Markus Sigfridson reiche Vergoldungen und damit wahrscheinlich im Zusammenhange wohl als erster in Schweden (schwarzes) Ziegenleder für Bucheinbände brauchte, obwohl um 1650 ein französischer Buchbinder, Jacques Morel, sich in der Hauptstadt ansiedelte und hier in ziemlich langer Tätigkeit schöne Proben feiner Einbandarbeit lieferte, konnte sich die französische Geschmacksrichtung zunächst nicht durchsetzen. Wie in den Ostseeländern überhaupt hatten sich in Schweden zahlreiche deutsche Handwerkerfamilien angesiedelt. Die versippten und verschwägerten deutschen Buchbinderfamilien der Hornbein, Reusner, Schneidler, Statlander u. a. übten einen größeren Einfluß aus, zumal sie in manchen Einzelheiten ihren Dekorationen ein national-schwedisches Gepräge gaben. Als dann im achtzehnten Jahrhundert die französische Bildung und der französische Geschmack für die schwedische Bildung und den schwedischen Geschmack bestimmend geworden waren, wurde dieser Einfluß wie überall im Kunstgewerbe Schwedens so auch in seiner Einbandkunst entscheidend.

Im neunzehnten Jahrhundert erlangte die von dem eingewanderten Rheinländer F. Beck (1814—1888) 1843 begründete Stockholmer Werkstätte von F. Beck & Son (so heißt sie nach dem 1876 erfolgten Eintritt von Victor Beck), seit den siebziger Jahren auch für die Einbandkunst einige Bedeutung. Die Anregungen, die die Pariser und die Wiener Weltausstellung gegeben hatten, wurden Anlaß zur Herstellung von Prachtbänden, für die Ledermosaik und Lederplastik reiche Verwendung fanden. In der damaligen Zeit der Nachahmungen und

Nachbildungen alter Einbände aber konnte sich eine neue schwedische Buchbindekunst nicht entwickeln, zumal da das französische Beispiel entscheidend blieb. So sind die „historischen“ Einbände die besten Leistungen der schwedischen Buchbinderei des neunzehnten Jahrhunderts geblieben und erst im zwanzigsten Jahrhundert kommt ganz allmählich auch der Einfluß der neuen Kunstgewerbebewegung zur Geltung, wie ihn die Kunsteinbände der Gräfin Eva Sparre (Borga, Finnland) beweisen, während Gustav Hedberg (Stockholm) mit Vorliebe für den historischen Einband und seine reichen Verzierungsweisen vorsichtig ausgleichend auch dem modernen seine Teilnahme zuwandte.

(181) Eine russische Einbandkunst, die Werke eigenen Gepräges hinterlassen konnte, hat es nicht gegeben, denn die alten kirchlichen Goldschmiedeprunkbände lassen sich nicht als Buchbindereiarbeiten im eigentlichen Sinne werten. Deutsche und französische Werkstätten lieferten den russischen Büchersammlern kostbarere Einbände, und die französischen Meisterwerke des achtzehnten Jahrhunderts waren die unerreichten Vorbilder des größten russischen Buchbinders jener Zeit, des Moskauers Gerassimoff. Auch heute noch entbehrt die russische Buchbinderei, als deren bedeutendster Vertreter der seit 1883 in Sankt-Petersburg tätige Deutsch-Ungar Alexander Schnell gelten darf, eines eigenen aus russischem Wesen erwachsenen Stiles.

(182) In den deutschen Ländern sind seit Erfindung und Ausbreitung der Buchdruckerkunst diejenigen deutschen Städte, die Mittelpunkte damaligen deutschen Buchgewerbes und damaliger deutscher Buchkunst waren, auch für die Bestimmung deutscher Einbandstile von tonangebender Bedeutung gewesen. Da Deutschland bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts kaum ein festumrissener politischer Begriff war, fehlte auch die Ausbildung eines nationalen Stiles als Kulturausdruck, und eine allgemeine deutsche Kunstkultur konnte bei dem Mangel eines kulturellen Mittelpunktes, der die lokalen Erscheinungs-

formen dieser Kultur in ihrer Ansammlung hätte deutlich machen können, nicht entstehen. Aber mannigfache künstlerische Wechselbeziehungen haben doch zwischen den verschiedenen deutschen Ländern neben den oft übermächtigen Einwirkungen des Auslandes bestanden. Das gilt auch für die Geschichte der deutschen Einbandkunst. Freilich, Liebhaberbüchereien und Bücherliebhaberei, wie sie gerade in Frankreich die Entwicklung einer besonderen Einbandkunst förderten, fehlten dem seit der Reformation durch religiöse und politische Wirren in immer größere ökonomische Bedrängnisse geratenden Deutschland fast ganz. So ist der schlichte Gebrauchsband der eigentliche deutsche Bucheinband bis zum neunzehnten Jahrhundert geblieben, und prunkvolle Prachtbände in größerer Zahl für eine Bibliothek wurden nur selten angefertigt. Die historischen Glanzzeiten des deutschen Kunsteinbandes sind deshalb nicht von langer Dauer gewesen und auf wenige Orte beschränkt geblieben, auch läßt sich die geschichtliche Entwicklung der deutschen Einbandkunst nicht durch die Anführung einer Reihe beispielgebender, miteinander in Verbindung zu bringender Einbandkünstler kennzeichnen. Es gab zwar manche Meister von überragender Bedeutung, aber sie sind nicht die Gründer von Einbandschulen, die Hauptträger einer historischen Tradition gewesen.

In den deutschen Landen (also in Deutschland, Österreich und teilweise der deutschen Schweiz) war die Einbandkunst nur zweimal, im Mittelalter und in der Reformationszeit so einheitlich, daß man die damaligen deutschen Einbandarbeiten zu großen Gruppen vereinigen kann. Wie auch sonst die Vororte der deutschen Kultur haben die reichen freien Reichsstädte Nürnberg, Augsburg, Köln (mit der niederrheinischen Gegend) vielleicht noch neben den Universitätsstädten am meisten die Ausbildung selbständiger deutscher Einbandstile begünstigt. Im sechzehnten Jahrhundert gewannen dann mit der Reformation Wittenberg und sächsische Städte eine ähn-

liche Bedeutung, auch Württemberg und die Pfalz sind Mittelpunkte deutscher Einbandkunst gewesen.

Die Einbandkunst Österreich-Ungarns, für die maßgebende Einflüsse und Vorbilder im sechzehnten Jahrhundert aus Deutschland, im siebzehnten aus Italien, im achtzehnten aus Frankreich und zu Anfang und Ende des neunzehnten aus England kamen, zeigt, schon wegen der verschiedenen vorherrschenden nationalen Strömungen in ihrer geschichtlichen Entwicklung ein fast noch weniger einheitliches Bild als die Deutschlands. Wien, die steirischen Klöster und Salzburg dürfen als ihre hauptsächlichen Pflegestätten gelten. (Vielleicht darf man aber, wie vorwegnehmend angemerkt sei, der Wiener Einbandkunst seit etwa dem Beginne des neunzehnten Jahrhunderts bis in dessen dreißiger Jahre eine Sonderstellung einräumen. Meister wie Georg Friedrich Krauß, H. Buchholz, J. Drexler, F. Hofer haben vor, in und nach der Kongreßzeit den Typus des Wiener Prachtbandes geschaffen, der neben dem französischen Empirebande und dem englischen Etruscan-binding insofern eine eigene Hervorhebung verdient, als bei ihm vielleicht noch am besten der Ausgleich der verschiedenen Stimmungen, die zum Pompierstile geführt hatten, gelungen ist.)

(188) Die im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert in Deutschland gefertigten (meist Rind- oder Schweins-)Lederbände mit Blindpressungen (-Druck oder -Prägung, auch Verbindung beider Verfahren, in der Hauptsache aber Platten- und Rollenverzierungen) gehören sehr oft zu den Musterleistungen der Buchbinderkunst, ja sie bezeichnen vielleicht den Höhepunkt dieser Art Einbandekoration. Als in den Klosterwerkstätten hergestellte Mönchsbände, als von den nun selbständig ihr Gewerbe treibenden Buchbinder hergestellte Laienbände sind sie noch immer unter dem erstangeführten Namen mehr ihrer allgemeinen Erscheinung wie ihrer besonderen Entwicklung nach bekannt. Wohl auch sonst im einzelnen vertraut mit der Herstellung handschriftlicher und gedruckter Bücher

haben sich im fünfzehnten Jahrhundert eine Anzahl geistlicher Herren mit der Buchbinderei beschäftigt. Aber die Tätigkeit und die Werke der Forster, Wirsing, Richenbach und anderer sind bisher doch noch zu wenig wissenschaftlich gewürdigt worden, als daß sich auch nur ein Überblick der in deutschen Klöstern des fünfzehnten Jahrhunderts gefertigten Bucheinbände in befriedigendem Zusammenhange gewinnen ließe. Die Berührungen der Buchbinderkunst und der Buchdruckerkunst in diesem Jahrhundert sind vielleicht sogar nicht ohne Einfluß auf seine gewaltigste Erfindung geblieben, eine oft ausgesprochene, aber nicht beweisbare Vermutung, die damit der deutschen Buchbinderei des fünfzehnten Jahrhunderts Anteil an der Ausbildung der Buchdruckerkunst geben möchte.

(184) Auf die Art und Anwendung der Einbandverzierung hat gerade in Deutschland der durch Niederschrift oder Überlieferung verbürgte Zunftzwang einen sehr bedeutenden Einfluß gehabt. Nicht nur die Werkstattgewohnheit war für die Raumverteilung auf den abgerollten Einbänden des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts entscheidend, auch der Rollenvorrat des einzelnen Buchbinders kam naturgemäß in Betracht und dieser Vorrat wurde ebenso wie die anderen Werkzeuge durch Zunftvorschriften bestimmt. So mußte in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts (nach P. Adam) ein zunftgerechter Buchbinder der Kölnischen Gegend besitzen: das Kettenröllchen, die Kranzrolle, die Bilderrolle, die Laubrolle, den Stock für das Mittelfeld, und sich in der Reihenfolge ihrer Anwendung nach der Zunftvorschrift richten. Kettenrollen konnten verschiedene, schmale und einfache Muster haben, die Kranzrollen zeigten immer ein von den romanischen Renaissancebänden übernommenes Bandmuster, auf dessen einer Seite das Bandende in ein Ornament überging. Sie wurden „doppelt bei einander geführt", so daß eine Verzierung aus Verschlingungen von Ovalen und Halbovalen oder von Ringen und Halbringen entstand, fanden aber auch für dekorative Umfassungsränder Verwendung, wobei das Blatt-

werk sich sowohl nach innen wie nach außen richten ließ. Die Bilderrollen, die in eckiger oder runder Begrenzung Bilder zeigten, und anscheinend zur Reformationszeit in den sächsischen Landen aufgekommen sind, enthielten nicht nur Bildnisse sondern auch Wappen, die man in regelmäßiger Wiederholung drucken konnte, ja sogar ganze bildliche Darstellungen, die Laubrollen ein mehr oder weniger naturalistisches Ornament. Wie P. Adam (dem diese Aufzählung der hauptsächlichen Rollenmuster folgt) mit Recht hervorhebt, ist die Prägeplatte der „Stock" (die meisten Buchbinder druckten damals mit der hölzernen Stockpresse) ein sehr bequemer Ersatz des Abrollens gewesen, und hat deshalb wohl zuerst nur aneinandergereihte Rollenmuster, später dann vergrößert, Abbildungen, Bildnisse, Umrahmungen, Wappen gezeigt, so daß mit Mittelstücken und zugehörigen Ecken (die Eckstücke waren meist auf den beiden Seiten eines Stockes graviert, so daß man mit ihm sowohl rechte wie linke Ecken drucken konnte) sich das Deckenmuster rasch zusammenfügen ließ. Immerhin konnten auch die größten Stöcke für die Mittelstücke ein Höchstmaß (etwa 5 cm) nicht überschreiten, damit sich das Buch mit aufgeschlagenem Deckel noch unter die Presse bringen ließ, ohne daß beim Prägen der Rücken verpreßt wurde. „Die Stöcke hatten einen großen Vorteil; man setzte sie als Mittelstück ein und konnte nach Belieben Rollen darum drukken, bis der Raum gefüllt war. Wollte man sparen, so strich man nur einige Linien" oder verminderte die Zahl der Rollen, die man freilich, wohl dem Zunftzwange folgend, nur ungern beschränkte. So haben die Beschränkungen der freien Werkstattsarbeit durch Zunftvorschriften einerseits, die aus wirtschaftlichen Gründen unwiderstehliche Tendenz, Masseneinbanddekorationen zu finden, andererseits, der deutschen (wie auch der niederländischen und englischen) Einbandkunst des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts jene Eigenart gegeben, die sie von der romanischen, besonders der französischen Einbandkunst dieser Zeit deutlich unterscheidet und trennt.

(185) Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Prachtbandes (und damit die der deutschen Einbandkunst) ist wie gesagt nicht durch die Anführung einer langen, zusammenhängenden Reihe deutscher Einbandkünstler zu kennzeichnen. Die Kunstfertigkeit der Handvergoldung wurde erst um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in deutschen Landen allgemeiner bekannt; Bücherfreunde unter den an den italienischen Universitäten Studierenden der deutschen Nation, die ihre in Italien kostbar gebundenen Bücher in die Heimat mitnahmen (wie Damian Pflug und Nicolaus von Ebeleben aus Bologna), und die Frankfurter Messen als Sammelpunkte des damaligen Buchhandels werden hier die meisten Anregungen gegeben haben.

Auch die fürstlichen Gönner der deutschen Einbandkunst waren wenig zahlreich. Die sächsischen Kurfürsten und Herzöge, die pfalzbayerischen Fürsten (und Herzog Albrecht von Preußen) sind die hervorragendsten Förderer der deutschen Renaissancebuchbinderei gewesen, deren bedeutendsten Werke in Sachsen unter Kurfürst August (1553—86) und in Heidelberg unter den letzten Kurfürsten im siebzehnten Jahrhundert entstanden. Der kunstfreudige Albertiner berief 1566 den Augsburger Meister Jacob Kraus(s)e (gestorben um 1585) an seinen Hof und machte ihn zum Beamten seiner (größtenteils in dem Schlosse Annaberg bei Torgau untergebrachten) Privatbibliothek, dem im Zusammenarbeiten (seit 1574) mit dem zweiten sächsischen Hofbuchbinder (seit 1578) Caspar Meuser die Hauptwerke der alten deutschen Einbandkunst zu verdanken sind, die auch von den Arbeiten ihrer späteren Nachfolger (Christoph Weidlich, Mathias Hauffe, Bastian Ebert, Kaspar Krafft) und denen der Buchbinderei der Bibliotheca Palatina in Heidelberg nicht übertroffen wurden. Mit dem Untergange der von Otto Heinrich, Pfalzgraf und Kurfürst bei Rhein (1505—1559), dessen Hofbuchbinder 1550 Jörg Bernhard geworden war, 1553 aus seiner Heidelberger Schloßbibliothek zur kurfürstlichen Landesbibliothek, der Bibliotheca

Palatina, erweiterten Büchersammlung verblaßte der Ruhm deutscher Einbandkunst, der erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts neu aufleuchtend, seit der Jahrhundertwende wieder heller zu strahlen begann, während im achtzehnten Jahrhundert der Gebrauchsband sich so sehr verbilligen mußte, daß Deutschland damals die eigentliche Heimat des Pappbandes geworden ist.

In Deutschland hatte im sechzehnten Jahrhundert, entsprechend dem hohen Stande damaliger deutscher Goldschmiedekunst, der Prachteinband mit vergoldeten und versilberten, in allen Goldschmiedetechniken, auch gelegentlich farbig mit Schmelzflüssen verzierten Deckeln eine neue kurze Blütezeit erlebt. Besonders in den reichen süddeutschen Landen wurden solche kostspieligen Einbandarbeiten für Fürsten und Kirchenfürsten angefertigt, sie waren fast immer für Kirchendienstbücher und zu Altarausstattungen, Ehrengeschenken usw., also zu repräsentativen Zwecken bestimmt. Die quantitativ, wenn auch nicht qualitativ hervorragendste Sammlung deutscher Goldschmiedebände des sechzehnten Jahrhunderts entstand aber um 1550 im östlichen Preußen, in Königsberg: die für die prunkliebende Gemahlin des Herzogs Albrecht von Preußen (1525—1568), Anna Maria, ausgeführte sogenannte Silberbibliothek, deren 20 mit reich verzierten Silberplatten geschmückte Folianten und Quartanten nun in der Königsberger Universitätsbibliothek aufbewahrt werden. Bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein sind dann Goldschmiedebände für die kleinen Gebet- und Gesangbücher beliebt gewesen, zumal in der erleichterten Form dieser Einbandart, die seit dem siebzehnten Jahrhundert für größere Bücher üblich geworden war, die als Gewebebände mit reich ausgeführten Metallbeschlägen und -schließen, bei denen schwarzer oder farbiger Sammet mit Silberfiligranarbeit sich oft sehr glücklich verbindet, hergestellt wurden.

(186) Im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts herrschte in Deutschland neben dem antikisierenden Empirestil noch

der Zopfstil, die deutsche Umwandlung des Louis-Seize-Stiles und sein Ausläufer als bürgerliches Nachempire, der Biedermeierstil. Bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts fanden die immer mehr verkümmernden Zierformen dieser Stilarten neben -und durcheinander Verwendung für die Dekoration der allzuoft in vernachlässigter Technik hergestellten Einbände. Da diese dürftigen Einbanddekorationen sich aber fast nur auf den Einbandrücken beschränkten, blieben sie wegen ihrer Anspruchslosigkeit immer noch in einer gewissen Harmonie mit den ärmlichen Büchern jener Zeit. Und da das Dresdener Rokoko, das Friederizianische Barokko (die eine eigene Bedeutung für die Einbandkunst nicht gehabt hatten) vergessen waren, gab es für die traditionslose damalige deutsche Einbandkunst, soweit man überhaupt von einer solchen reden darf, keine (nationale) Einheitlichkeit eines künstlerischen Stiles. Als nun auch in Deutschland seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts Anlehnungen und Anpassungen an historische Einbanddekorationen häufiger wurden, die anspruchsvollen Bände mit ihrer schweren Pracht nicht mehr die Harmlosigkeit der Biedermeierzeit hatten, begann eine neue Lehrzeit für die deutschen Buchbinder, eine Lehrzeit, deren lange Dauer dadurch erklärt wird, daß man sie allzugern schon für eine Zeit künstlerischen Reifens und Gereiftseins zu halten geneigt war.

Bis zur Begründung des neuen Deutschen Reiches repräsentierten die Namen einzelner wenigen Werkstätten allein die ganze deutsche Einbandkunst, und wenn man auch die Geschichte der neudeutschen Kunstbuchbinderei mit dem Jahre 1870 beginnen darf, ihre moderne Entwicklung fängt eigentlich erst mit dem zwanzigsten Jahrhundert nach der Krisis im deutschen Kunstgewerbe an. (Von älteren bekannten Namen der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wären hier etwa anzuführen: Attenkofer-München, Collin-Berlin, Demuth-Berlin, Dörflein-Schweinfurt, Ermold-Hannover, Fritzsche-Leipzig, Graf-Altenburg, Hager-Leipzig, Herzog-

Leipzig, Krehan-Weimar, Kreyenhagen-Osnabrück, Lehmann-Bremen, Scholl-Durlach, Sperling-Leipzig, Unrasch-Dresden, Vogel-Jena, Vogt-Berlin. In Österreich die Wiener Berg, E. Reiniger, Franke, Pape, Pollack, Schlender, Wunder und Spott-Prag.) Die aus Paris ausgewiesenen deutschen Buchbinder hatten dazu beigetragen, daß auch die technische Vollkommenheit der Bindearbeit, die bis 1870 nur von wenigen Werkstätten erstrebt worden war, allgemeinere Anerkennung ihrer Notwendigkeit für den guten Einband fand. Und die von Franz Wunder 1873 auf der Wiener Ausstellung gezeigten Beispiele deutscher Einbandkunst wiesen auf ein hohes Ziel, weckten die Begeisterung mancher Handwerker für die Buchbinderei als Kunstgewerbe, die wachzuhalten und auf die richtigen Wege zu weisen seitdem eine Reihe namhafter Kunstgelehrter und Kunstschriftsteller (Brinckmann, von Falke, Gottlieb, Grautoff, Jessen, Kautzsch, Loubier, Luthmer, Schwenke, Stettiner, Stockbauer, Teirich) sich bemüht haben. Nicht ohne Einfluß ist auch neben der Erörterung ästhetischer Fragen die noch vereinzelte wissenschaftliche Erforschung der Einbandgeschichte für die Praxis der modernen deutschen Buchbinderei geblieben. Eine eigene deutsche Fachliteratur für Buchbinderei erstand. P. Adam und Dr. O. Löwenberg, später dann noch P. Kersten erwarben sich hier, teils antreibend, teils lehrend, besondere Verdienste. Fachschulen, die die jungen Buchbinder auch mit den schwierigsten Techniken ihres Gewerbes vertraut machen wollten, wurden begründet, zunächst als private Unternehmungen einzelner Buchbinder (H. Graf in Altenburg, O. Horn in Gera, P. Adam in Düsseldorf und anderer), dann auch als öffentliche Einrichtungen.

Der dekorative Stil hatte durch die seit ungefähr 1870 von den Wiener Meistern Wunder und Kölbel ausgehende Neubelebung der alten Lederschnitte im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts für die deutsche Einbandkunst noch eine Sonderbedeutung gewonnen. Stockbauer in München und der 1880 nach Hamburg übergesiedelte und dort von Brinck-

mann beratene Georg Hulbe haben die durch mancherlei technische Verfeinerungen weiter ausgebildeten Ledermodellierungsverfahren für die Verzierung von Bucheinbänden verwertet, allerdings zumeist für Einbände im Renaissance- und nicht im gotischen Stil (und trotz eines betonten Historisierens ohne Einfühlung in die allerdings kaum vorhandene historische Tradition). Neben der eine Zeitlang allgemeinere Beachtung findenden Hamburger Lederschnittkunst, der sich keineswegs allein auf Einbandarbeiten beschränkenden Hulbe-Werkstatt, zeichneten sich von Deutschen auf diesem Sondergebiete der Einbandverzierung dann weiterhin noch aus Hupp in Schleißheim, W. Schlemmer, H. Pralle, J. Rudel.

(187) Der um 1900 beginnende Übergang zum modernen Stil in der deutschen Einbandkunst konnte sich nicht als Anwendung ‚des' neuen Stiles (den es damals nicht gab und heute noch nicht gibt) vollziehen. Mit einem Streit der Sonderstile (wenn dieser Ausdruck erlaubt ist) einzelner neue Ziele suchender Meister begann dieser Übergang zur ‚Moderne', der sich so rasch vollzogen hatte, daß für die neuen Ideen noch auf längere Zeit die neuen Stempelformen für die Handtechniken fehlten, ein Umstand, der neben dem allgemeinen Wirrwarr jener Tage, in denen die vielen Eigenartsucher nur ihre eigenen Worte verstehen konnten, besonders dafür entscheidend gewesen ist, daß zunächst die gereifteren modernen deutschen Einbanddekorationen auf den Decken der Maschineneinbände erschienen. Dann kam mit einer, wenn auch oft widerwilligen Selbstbesinnung, die Besserung. Man weiß nun in der deutschen Buchbinderei, daß Gruppen noch keine Schulen sind, und daß der Ausdruck einer künstlerischen Überzeugung noch kein Stil ist. Und man hat als Lohn der kampfreichen Jahre des Sturmes und Dranges, in denen die Rufer zum Streit alle ihren Stil hatten, der anders war wie jeder andere, die Erkenntnis gewonnen, daß nicht der Name, sondern die Art einer kunstgewerblichen Arbeit ihren Wert entscheidet. Der Mangel der Tradition aber, aus dem man in der Zeit des

Historismus nicht die Prachtstücke der deutschen Renaissance sondern der englischen und französischen alten Meister zum Vorbilde nahm, aus dem heraus man mit der Lederschnittarbeit für scheinbare dem gotischen und dem Renaissance-Geschmack entsprechende Prachtbände so etwas wie den deutschen historischen Einband zu gewinnen hoffte, war doch auch ein Segen. Er hat die neue deutsche Einbandkunst leichten Anschluß an die neuenglische finden lassen, weil keine große Tradition, wie in Frankreich, zur Hemmung wurde.

Eine Reihe deutscher und österreichischer Meister und Werkstätten bemühen sich um die neudeutsche Buchbinder- und Einbandkunst. Schon eine Aufzählung der bekannten Namen (die auch die in Österreich-Ungarn Tätigen erwähnt) zeigt wie groß nun in Deutschland und in Österreich-Ungarn die immer mehr anwachsende Zahl derjenigen Buchbinder ist, die ihren Beruf als ein Kunstgewerbe ausüben möchten. Und wenn im folgenden die Kunsteinbände aus den Werkstätten von P. Adam-Düsseldorf, Akademie für graphische Künste-Leipzig, P. Arndt-Berlin, P. Baczynski-Straßburg, Blenkner-Emmendingen, C. Böttger - Berlin, O. Bradac - Kgl. Weinberge, Prag, Bydzovski-Pardubitz, W. Collin-Berlin, H. Dannhorn-Leipzig, P. A. Demeter-Bremen, Dittrich-Braunschweig, O. Dorffner-Meiningen, Ehmcke-Düsseldorf, Eicher-München, M. Enge-Darmstadt, Fahron-Berlin, Franke-Wien, Galamb-Budapest, Gyr-Zürich, Herfurth-Berlin, O. Höper-Hamburg, Hübel & Denck-Leipzig, Hulbe-Hamburg, Jebsen-Hamburg, P. Kersten-Berlin, E. Knothe-Görlitz, Lion-Düsseldorf, E. Ludwig-Frankfurt a. M., Maria Lühr-Berlin, A. Liska, H. Pfannstiel-Weimar, W. Peiler-Krefeld, W. Rauch-Hamburg, Reichsdruckerei-Berlin, J. Rudel-Elberfeld, B. Scheer-Berlin, Schick-Karlsruhe, E. Schmidtsdorf - Berlin, C. Schultze - Düsseldorf, H. Schultze - Düsseldorf, C. Sonntag-Leipzig, Spott - Prag, E. Steiner-Basel, H. Vahle-Leipzig, F. Vogt-Berlin, F. X. Weinzierl - Neu - Pasing, F. Weiße - Hamburg, Wiener Werkstätte, F. Zichlarz-Wien besonders hervorgehoben werden, so soll das

kein andere, die sich mit ähnlichen Erfolgen den gleichen Zielen nähern möchten, ausschließendes Urteil sein.

(188) Man kann diejenigen deutschen Buchbinder, die dauernd ihr Vaterland verließen und im Auslande zu Ansehen gelangte Werkstätten leiteten, nicht als Vertreter deutscher Buchbinderei betrachten. Denn sie verdankten nicht allein einen großen Teil ihres Könnens den in der Fremde empfangenen Anregungen. Ihre ganze Entwicklung war vorwiegend durch nichtdeutsche Einflüsse bestimmt, da sie ja zunächst diejenigen Anforderungen berücksichtigen mußten, die die Einbandliebhaber ihres neuen Vaterlandes an sie stellten. Gerade weil im neunzehnten Jahrhundert viele deutsche Buchbinder, die in der Heimat auf keine genügende Förderung ihrer Arbeit rechnen mochten, in England (Baumgarten, Hering, Kalthoeber, Zaehnsdorf), Frankreich (Engel, Purgold und [Hering], Schaak, Müller, Trautz, Wagner) und Schweden (Beck) als erste Meister ihres Faches Bedeutung erlangt haben, möchte man hin und wieder nun, da auch für die deutsche Einbandkunst günstigere Entwicklungsmöglichkeiten gegeben sind, die Verdienste dieser Buchbinder der Geschichte der deutschen Buchbinderei einfügen. Aber sie kommen für diese Geschichte nur insoweit in Betracht, als ihr Beispiel und der Besuch ihrer Werkstätten deutschen Buchbindern zugute kam. Und ähnliches muß für die bekanntesten zurzeit im Auslande tätigen deutschen Buchbinder gelten, für Andersen und Glingler in Rom, die Meister der Pergamentvergoldung, Oldach in Philadelphia und Zahn in Memphis U. S. A., den Mitinhaber der Firma Toof & Co.

(189) Es ist schon ausführlich erörtert worden (11, 84 u. ö.) wie die Verzierung des Masseneinbandes als eine Vergröberung der Verzierung des Einzeleinbandes sich entwickelte und wie die Plattenprägung im Blind- und Golddruck jedenfalls insofern des künstlerischen Einflusses nicht entbehrte, als die Entwürfe für die Prägeplatten von Künstlern herrührte. Aber eine eigene Bedeutung konnte der Masseneinband in der Ein-

bandkunst nicht gewinnen, solange der handgearbeitete Einband allein für die Buchbinderei in Betracht kam, obschon in der Blütezeit des französischen Renaissancebandes auch der Verlegereinband einmal eine ganz selbständige künstlerische Entwicklung zu nehmen schien.

Ein Zeitgenosse Groliers, mit ihm durch persönliche Beziehungen verbunden, der Pariser Buchdrucker-Verleger Geoffroy Tory (u. 1485—1533), bekannt als Formschneider durch die für seine Bücher geschnittenen Zierstücke, hat wohl selbst die Plattenstempel für seine als Reliures au pot cassé und Reliures au toret bekannten Einbände entworfen. Indem er sein Verlegerzeichen, den zerbrochenen Krug mit oder ohne Drellbohrer, zum Sammelpunkt einer ungemein graziösen Mittelfüllung aus Rankenwerk mit Arabesken machte und dieses vergoldete Mittelstück in Plattenprägung ausführte, während die einfache Umrahmung mit Teilstempeln gedruckt wurde, gab er ein für jene Zeit vereinzelt gebliebenes vollendetes Beispiel der Verfeinerung der Masseneinbandverzierung. Vielleicht waren es Zunftschwierigkeiten, die ihn gehindert haben, derartige Einbände in größerer Zahl herzustellen oder herstellen zu lassen (es sind nur sehr wenige Geoffroy Tory-Bände bekannt). Jedenfalls hat die Veredelung des Masseneinbandes nicht die Entwicklung genommen, für die Tory ebenso beispielgebend hätte sein können wie Grolier für die des Kunsteinbandes, und erst im neunzehnten Jahrhundert hat mit der technischen Trennung des Einzeleinbandes vom Masseneinbande die nun unvermeidliche selbständige künstlerische Entwicklung des Verlegereinbandes begonnen.

Die Entwicklung des Masseneinbandes, wie er sich im fünfzehnten Jahrhundert in Süd- und Mitteldeutschland als Halbband mit Lederrücken und überzogenen Holzdeckeln entwickelt und als verbilligte Einbandform auch in Italien schon im selben Jahrhundert, so bei der Aldus-Offizin, Eingang gefunden hatte, bot in ihrem weiteren Verlaufe (sechzehntes Jahrhundert: Schweinslederbände mit Blindprägung, Halbbände oft

mit Überzug aus alten Pergamenthandschriften, siebzehntes Jahrhundert: glatte Schweinslederbände und Pergamentbände ohne Verzierung, achtzehntes Jahrhundert: Halbfranzbände, Pappbände, unsorgfältige mit schlechten Ledern überzogene Ganzbände bis zur Einführung der Gewebebände im neunzehnten Jahrhundert) infolge ihrer kostbare Überzugsstoffe sparenden Art auch kaum die Veranlassung, teurere Zierweisen bei den Masseneinbänden zu erproben. Allerdings ist dann schon im achtzehnten Jahrhundert vereinzelt der Künstlerentwurf für den Masseneinband, veranlaßt durch die französischen, richtiger noch Pariser Liebhaberausgaben, zu einer guten Gewohnheit geworden (die dann durch die von der französischen Revolution an die Stelle liebevollerer Individualisierung gesetzte Massengleichmachung, durch die selbstgenügsame Beschränkung der Biedermeierei und den lange unfähig bleibenden Industriestil des neunzehnten Jahrhunderts rasch wieder ganz und gar in Vergessenheit geraten mußte). Wie damals für die Einbände der großen offiziellen Prachtwerke Prägestempel von einzelnen Buchkünstlern entworfen wurden, so wurden auch für die vom Verleger gelieferten Einbände mancher mit Kupfern illustrierten Bücher nach dem Entwurfe eines der Buchillustratoren besondere Stempel geschnitten, die dann später auch für andere Einbandverzierungen benutzt werden konnten. Am bekanntesten sind von solchen Künstlerentwürfen die von Gravelot gezeichneten Rückenverzierungen mit Lyren oder Tauben für die heute als reliures dites de présent bezeichneten Ziegenlederbände der berühmten, sogenannten Generalpächterausgabe von Lafontaines Erzählungen. Die spätere andere Art der Masseneinbanddekorationstechnik bedingte dann selbstverständlich auch eine andere Art des Künstlerentwurfes.

Schon im achtzehnten Jahrhundert waren besonders in Deutschland für die schönwissenschaftliche Literatur Verleger-Original-Kartonnagen üblich geworden, Pappbände meist mit Goldschnitt, die mit einem dekorierten und illustrierten, eigens

für das Buch hergestellten Umschlage überzogen waren. Man wird in diesen bunten Original-Kartonnagen (carton, starkes Papier oder Pappe, daher Kartonnage Einband eines Buches in Pappe), deren Beliebtheit auch noch im neunzehnten Jahrhundert andauerte, eine Vorform des modernen illustrierten Umschlages (202) sehen dürfen, die allerdings nicht wie dieser ein vorläufiger Umschlag, sondern ein endgültiger Einband sein sollte, und als mit einem empfindlichen Papierüberzuge über dünnen Deckeln ausgestatteter, trotzdem womöglich an allen drei Seiten mit Goldschnitt kostspielig geschmückter Band, der Zweckbestimmung des Masseneinbandes ebensowenig entsprach wie er eine gute Einbandgebrauchsform war. Der moderne Verlegerpappband, der neuerdings in Deutschland besonders beliebt geworden ist und in allerlei Herstellungsweisen (als Broschur oder als Broschur mit steifem Umschlag und überstehenden Kanten) erscheint, ist in seinen jetzigen Hauptarten allerdings wohl eher italienischen Ursprunges: die um 1800 üblich gewordene legatura alla Bodoniana, eine mit gemustertem Papier überzogene Broschur mit überstehenden Kanten (also eine Heftung, nicht ein Einband in steife Pappdeckel), die das ganz unaufgeschnittene Buch vorläufig schützen sollte und wahrscheinlich zuerst in der Bodoni-Offizin Verwendung fand, kann als sein Vorbild gelten. Jedoch werden für die einfache, wenig haltbare Art dieses Einbandes die Kosten seiner Ausstattung meist allzusehr übertrieben, die mit der Maschine auf Gaze gehefteten und mit Leim angeschmierten Bände halten wenig und sind dem Buche sogar schädlich, weil beim Auseinandernehmen des Pappbandes für den endgültigen Einband die ersten und letzten Bogen sich meist beschmutzt, verklebt, zerrissen zeigen.

Die Ausbildung des Verlegereinbandes (Cartonnage [richtiger aber emboîtage] de l'editeur, Publishers binding, Trade binding, Editors work, heute meist als Originalband bezeichnet und in Hinsicht auf die Technik nur reliure industrielle, case work genannt) in seiner auch heute noch gebräuchlichsten

Ausführung als Leineneinband erfolgte im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts in England, allerdings zunächst nur insofern, als damit der Anfang einer neuen Ausstattungs- und Verzierungsart für den billigen Masseneinband gefunden war, denn der Maschinenbetrieb zur Herstellung von Masseneinbänden in Leinwandgeweben entwickelte sich erst in den letzten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts. Bis etwa 1820 war in England für die vielgebrauchten Hand- und Nachschlagewerke die im achtzehnten Jahrhundert gewöhnliche Form des Masseneinbandes beibehalten worden, der Ganzband mit billigem Chagrin oder gesprenkeltem Schaflederüberzuge, während man für die zum eigentlichen Lesen bestimmten Bücher als Ersatz der leichten und unansehnlichen Papierumschläge (boards), der gebrechlichen und leicht schmutzenden Pappkartonnagen mit ihrer groben, meist hellbraunen oder olivfarbigen Deckeloberfläche, bei denen der Titel auf Vorderseite und Rücken, oder meistens nur auf einem besonderen, aufgeklebten Papierrückschildchen (paper label) gedruckt war, insofern eine Verstärkung versuchte, als man sie unaufgeschnitten, also auch unbeschnitten in einer Decke anbrachte, bei der die rohen Pappdeckel durch einen Kaliko- oder Leinen- (canvas back), wohl auch Lederrücken zusammengefaßt wurden. Dabei übertrug man dann das Titelrückschildchen von den losen Umschlägen auf diesen etwas festeren. 1822 führte Archibald Leighton für einen, nicht den ersten, Band von Pickerings Diamonds Classics den mit einem Leinengewebe überzogenen Ganzband als Verlegerband ein (Bände aus früheren Jahren im „Original-Leinenband" sind also später gebunden). Indessen hatten diese ersten Massenleinenbände noch keinen Goldrückentitel, sondern nur den üblichen, aufgeklebten bedruckten Titelstreifen. Golddruck auf Verlegerleinenbänden wurde zum ersten Male erst zehn Jahre später, 1832, angewendet bei der im Verlage von Murray-London 1832 bis 1833 erschienenen Ausgabe von Byrons Werken in siebzehn einander in Monatsfrist folgenden Bänden. Der erste im Januar

1832 herausgegebene Band der Ausgabe hatte noch ein grünes Papierrückenschild, auf dem Titel und Adelskrone in Gold gedruckt waren, bei den folgenden wurde dann dieser Golddruck einfach auf dem Rücken des Leinenbandes selbst angebracht.

(190) Im Zusammenhange damit, daß die Buchbinderei als Gewerbe, zumal als ein besonderes Gewerbe sich verhältnismäßig nur spät und langsam entwickelt hat, nimmt der nichtberufsmäßige Buchbinder in der Geschichte der Buchbinderei eine eigenartige Stellung ein. Ursprünglich war er ein der Bücherherstellung kundiger, dem Bücherbinden besonders geneigter Geistlicher, wie etwa in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, der Nürnberger Dominikanermönch Konrad Forster, in der zweiten der Kaplan Johann Richenbach aus Geißlingen, weiterhin ein von Schrullen nicht freier, sonst aber in seiner Wahlbeschäftigung wie ein Berufsarbeiter geschulter und geschickter Amateur, so der Freund J. J. Rousseaus und Meister der Blaubände Capperonnier de Gauffecourt, der auch um 1763 in einigen Exemplaren seinen Traité de la Reliure des livres in dem ihm gehörenden bei Genf gelegenen Schlosse Montbrillant druckte, so der Großherzoglich Hessische Rat Karl Wunderlich (1769—1840), der alle Werke seiner alchimistischen Bücherei selbst band, damit kein Profaner Einsicht in diese Geheimschriften nehmen könne, so der Graf Caumont, der am Ende des achtzehnten Jahrhunderts als Emigrant in London lebend die Buchbinderei als Beruf ausüben konnte, und andere mehr. In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bemächtigten sich dann die Dilettanten der Buchbinderei oder einiger Buchbinderfertigkeiten als Liebhaberkunst, nicht zur ökonomischen oder künstlerischen Förderung des Buchbindereihandwerkes und der Einbandkunst.

Buchbinder und Büchersammler.

(191) Die Bedeutung des Bucheinbandes (nicht des Schaukasten- sondern des Gebrauchseinbandes) als dekoratives Element der Wohnräume wird von den Raumkünstlern ebenso wie die zweckmäßige Aufstellung und Einrichtung der Büchereimöbel allzusehr unterschätzt. Man hat weder für die ernste, ruhige Stimmung, die wohlgeordnete Büchermassen einem Raume geben noch für die Behaglichkeit, die zweckmäßig verteilte Büchergruppen Wohnzimmern verleihen können, allzuviel übrig. Man beachtet zu wenig, daß sich die farbenprächtigen, reichverzierten Einbandreihen am besten im einfachen Rahmenwerk der Büchergestelle oder Schränke von der nicht bunten, mit einer diskret gezeichneten (senkrechte Linien in bestimmten Zwischenräumen) Tapete bedeckten Wand abheben. Freilich sind ja die kostbaren Bücherwände mit ihrer bewegten, gegliederten Felderung der Bücherrücken, mit ihrem bunt wechselnden Farbenspiel der schmiegsamen, warmtönigen Pergamentbände und der goldglänzenden Lederbände in ihrer nuancenreichen Gesamtwirkung, die aus dem Zusammenklingen verschiedenster Material- und Farbenreize entsteht, nicht das, was die Einbandkuust vor allem erstrebt, die als ein Kunsthandwerk zunächst dem Einzelstücke eine eigene Bedeutung, eine seinem Gebrauchswert entsprechende Schönheit zu verleihen sich müht. So kann der Buchbinder zwar nicht für den Raumkünstler und wie ein solcher arbeiten, Bändereihen allein deshalb eine Verzierung geben, damit diese Reihen die einheitliche Wirkung einer Ledertapete haben. Aber seine Absichten, die auf das Einzelstück, und die des

Raumkünstlers, die auf die Harmonie aller Einzelstücke eines Raumes gerichtet sind, berühren sich doch (wie auch das eben gegebene Beispiel zeigt) sehr nahe, weil der Buchbinder die Gebrauchsform des Einbandes bildend, nicht allein die Handhabung des Buches, sondern auch dessen Aufbewahrung zu berücksichtigen hat. Und die übliche Aufstellung der Bücher macht es damit für die Verzierung wenigstens des Einbandrückens nötig, auch die Wirkungen des in der großen Reihe aufgestellten Einzeleinbandes sorgfältig zu überlegen (so z. B. in Hinsicht auf die Vergoldung), den Bucheinband auch als dekoratives Element der Wohnräume aufzufassen.

(192) Der französische Amateur macht den feinen Unterschied zwischen „faire relier“ und „habiller“, um anzudeuten, daß der Mann, der auf seine Kleidung Sorgfalt verwendet eine ähnliche Sorgfalt dem Gewand seiner Bücher zuteil werden lasse und nicht achtlos einem fremden Geschmacke, dem Geschmacke irgendeiner Buchbinderei vertraue. Denn ähnlich wie in einer Zeit des bedruckten Papieres eine Aufstapelung uneingebundener Bücher wenig Vertrauen zu den Lebensgewohnheiten ihres Besitzers erwecken kann, eine gut gebundene und wohl geordnete Büchersammlung dagegen leichter solches Vertrauen gewinnen läßt, ist der Einband selbst ein sicheres Kennzeichen entwickelter Buchkultur. Ein dem bescheidenen Buche aufgezwungenes Prachtkleid, einige um eine Buchkostbarkeit gehängte Einbandfetzen beweisen gleichviel für das gebildete Urteil, für das persönliche Verhältnis des Sammlers zu den Dingen seiner Vorliebe. Wie die Beispiele alter Einbandkunst befolgt, nicht nachgeahmt werden sollen, muß nicht nur der Buchbinder, sondern auch der Büchersammler wissen, auch er muß (hier scheint dieses viel mißbrauchte Wort einmal zuzutreffen) „Stilgefühl“ haben. Für die billigen, gleichgültigeren Bücher, ohne die eine Bibliothek niemals die ihr nötige Abrundung finden wird, den Aufwand kostspieliger Prunkbände zu tragen überläßt der Bibliophile den Bibliomanen, er begnügt sich hier mit guten Verleger-

bänden oder mit den billigeren Einbandarten, die im neunzehnten Jahrhundert ausgebildet wurden, um den Büchern nach Möglichkeit ihre Frische zu erhalten und die man, da sie ein späteres Umbinden ohne weiteres möglich machen, gern als vorläufige Einbände bezeichnet (206). Aber den besten Ausgaben der ihm wertvollsten Werke wird der Bibliophile ein Gewand anmessen lassen, das sie kleidet, weil es ihnen paßt. Wer alle seine Bücher ganz gleichmäßig binden läßt, mag ein ordnungsliebender Mensch sein, das bibliophile Temperament, dem künstlerisches Empfinden und künstlerische Feinfühligkeit eigen ist, fehlt ihm. Buchkunstwerke, die man in einen schönen Einbandschrein schließen darf, sollen ein Erbe für die Nachfahren sein, wie der Bibliophile das, was von der Buchkunst der alten Meister übrig blieb, als wertvolles Erbgut der Vergangenheit hütet.

(193) In früheren Zeiten pflegte man die Bibeln, die Erbauungs- und Kirchendienstbücher so kostbar auszustatten, daß man sie ausführlich unter den Vermögensstücken, über die man letztwillig verfügen wollte, beschrieb; sie galten als Familienbesitz, nicht als ein zufälliger Gebrauchsgegenstand des einzelnen. Und auch die Bücher, die man verschenkte, insbesondere aber solche, die man einflußreichen Gönnern widmete, deren Liebe zu den Büchern bekannt war, suchte man durch Einbandschmuck auszuzeichenn. Als dann mit der Erfindung des Buchdrucks die Massenherstellung der Bücher begann, wollten die Sammler aus den vielen gleichmäßigen Abdrücken einer Auflage einen sich vor den anderen auszeichnenden Abzug haben: ein Großpapier, einen besonders sorgfältig hergestellten und ausgestatteten Abdruck. Häufig konnten sie diese Absonderung ihres Exemplares von den anderen der Auflage nur durch einen vortrefflichen Einband deutlich machen, durch ihn allein ihr persönliches Verhältnis zu dem Buche als einen geschätzten Teil ihres Sammelgutes zu erkennen geben. So bildeten sich die Bibliotheken der Grolier und anderer, die dann später, freilich erst lange Zeit nach ihrer

Zerstreuung, als Liebhaberbüchereien berühmt geworden sind, und deren Bücher nicht zum wenigsten ihrer Einbände wegen als solche berühmter Abstammung hohen Wert erlangt haben. Freilich pflegt auch die Provenienz eines Buches häufig überschätzt zu werden, und man bezahlt sogar, ohne auf ihren inneren Wert zu achten, nur die Seltenheit. Es ist, besonders in Frankreich, ein Jahrhundert hindurch Mode gewesen, noble, mit dem Wappen geschmückte Einbände auf den Bücherbrettern zu haben, und diese äußerliche Einbandliebhaberei, dieser Auchbesitz einer repräsentativen Privatbibliothek hat manchen Damen und Herren zu unverdientem bibliophilen Ruhm verholfen. Gerade die persönliche Teilnahme des echten Bücherfreundes, der allen Einzelheiten seiner geliebten Bücher die sorgsamste Aufmerksamkeit widmet, fehlte solchen zu Unrecht bekannt gewordenen Besitzern angeschaffter, nicht erworbenen Bücher, und ihre Einbandliebhaberei entsprang nicht jenem Gefühl, aus dem Charles Nodier die Bemühungen der rechten Büchersammler um das schöne Gewand ihrer Lieblinge erklärt hat: Un des premiers besoins de l'homme est d'orner ce qu'il aime. Quand son coeur s'ouvre aux passions de la vie, il prodigue à sa maitresse les fleurs et les rubans; quand son esprit perçoit des jouissances plus durables, il regrette que le maroquin, la soie et l'or ne soient pas assez riches pour décorer les chefs d'oeuvres de ces amis immortels que l'intelligence lui a donnés.

(194) Der Büchersammler des zwanzigsten Jahrhunderts legt mit Recht besonderen Wert darauf, alte Bücher nach Möglichkeit in schönen alten Einbänden, in Einbänden aus der Zeit der Entstehung des Buches zu erwerben. Früher war das freilich anders: die französischen Bibliothekensammler des achtzehnten Jahrhunderts haben manche wertvollen alten Arbeiten vernichtet und den Büchern feine neue, der Tagesmode entsprechend ausgestattete Einbände gegeben; die englischen Bibliomanen aus dem Anfange des neunzehnten Jahrhunderts hielten es für guten bibliophilen Ton, zu wenig prunk-

voll gebundenen alten Büchern einen Einbandersatz aus kostbaren, ihrem Handelswert entsprechenden neuen Ledern zu geben, und noch die Pariser Brunetschule, die seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts den Geschmack des historischen Einbandes aufkommen ließ, hatte eine Vorliebe für den Maroquin, die sie sonst gute alte Kalblederbände ein wenig verachten ließ.

(195) Der eigene Reiz alter Einbände geht von ihrer Patina aus, die ihnen das zum Eindruck des Organischen Zusammengeschlossene der Arbeit gibt, der sich (wie es uns scheint) ihre Verfertiger mit einer Fähigkeit des Sichhingebens an die ihnen gestellte Aufgabe widmeten, die wir bei den Buchbindern unserer Tage vermissen wollen. Aber vielleicht ist das nur ein Irrtum und der Einfluß der Zeit, der Farben, Stoffe, Verzierungen zusammen stimmte, ohne die Frische des wohlerhaltenen Einbandes zu zerstören, offenbart sich mehr einer ästhetischen wie einer wissenschaftlichen Betrachtung solcher alten Einzelstücke, einer Betrachtung, bei der sich die artistischen mit sentimentalischen Reflexionen verbinden, wenn der alte Einband ein Band berühmter Provenienz ist, aus der Werkstatt eines historischen Meisters und der Sammlung eines historischen Bibliophilen stammt. Und auch die wissenschaftliche Betrachtung alter Einbandkunst gibt mit ihren weiten Ausblicken, ihren heute noch vielen Überraschungen und Zufallsfunden auf wissenschaftlichem Neuland so mannigfache Anregungen, daß auch in dieser Hinsicht der Liebhaber historischer Einbände die Sammlerromantik nicht zu entbehren braucht.

Die Einbandforschung steht noch in ihren Anfängen, zumal die Untersuchungen zur Einbandkunde früher viel mehr auf ästhetische Gruppierungen wie auf tatsächliche technische Entwicklungen gerichtet waren, und die Einbandforschung auch als eine Hilfe für bibliographische Bestimmungen früher wenig beachtet war. Wer sich viel mit den Arbeiten eines bestimmten Meisters, einer bestimmten Gruppe, einer bestimm-

ten Schule beschäftigt hat, der wird, noch ehe er die Einzelheiten untersuchte, eine allgemeine Bestimmung des Einbandes schon nach dem Gesamteindruck vornehmen können. Die Unterschiede zwischen abendländischen und morgenländischen Einbänden, zwischen Einbänden der gotischen Zeit, der Renaissance und des Rokoko sind ja so leicht erkennbar, daß sie auch der Ungeübte ohne weiteres bemerken kann. Und für den, der das Einbandbetrachten gelernt hat (das allerdings ebenso erlernt werden muß wie das Betrachten der Natur mit den Augen des Malers) bieten sich in der Art der Einbandzeichnung, in seiner Herstellungsweise, so viele Merkzeichen, daß er mit ihrer Hilfe wenigstens eine ungefähre Bestimmung des Einbandes wird versuchen können, deren Nachprüfung dann mit dem vorhandenen Vergleichsmaterial versucht werden muß. Für die Zeitbestimmung nach der Herstellungsweise alter Einbände wären hauptsächlich unterscheidende Merkmale (nach Gottlieb) etwa diese: die in älterer Zeit mit dem Buche abgleichenden, später über das Buch hinausreichenden Deckel, die Art der Buchdeckelzurichtung, die auf dem Rücken der Blattlagen aufliegenden einfachen und mehrfachen Bünde aus verschiedenen Stoffen, die Art der Verbindung von Buchdeckel und Buchblock. Für die genauere Zuweisung, die Feststellung des Landes, des Ortes, der Werkstatt einer Bindearbeit ist weiterhin die Beachtung der Vorsatzpapiere (Wasserzeichen), der Buchdrucker- (nicht Buchhändler-)Makulatur, die beim Binden verwendet wurde, der Stempel und ihrer Abmessung, der Lederarten und Farben mitunter sehr nützlich. Allerdings ist bei dem Mangel veröffentlichten Vergleichsmaterial einerseits, andrerseits bei der immerhin nicht unerheblichen Unsicherheit, die die eben angegebenen Kennzeichen für die Datierung und Lokalisierung des Bandes haben können, zurzeit wenigstens ein allgemeiner Verlaß auf sie noch nicht möglich. Immerhin geben sie oft Anhaltspunkte, die wertvoll sind oder doch eine engere Umgrenzung von Entstehungszeit und -ort erlauben.

Aus den besonderen Kennzeichen eines Einbandes auf seine Herkunft ohne weiteres schließen zu wollen ist in den meisten Fällen ebensowenig aussichtsreich wie die Herleitung einer Einbandprovenienz aus dem zu beurteilenden Stücke fehlenden, der Einbandgruppe, zu der es zu gehören scheint, aber eigentümlichen Merkmalen. Solange nicht die besonderen Kennzeichen eines Einbandes ohne weiteres zweifelsfrei seinen Ursprung erkennen lassen, ist es immer bequemer und vorteilhafter, von der allgemeinen Zuweisung auszugehen, um allmählich zur genaueren Bestimmung zu kommen. Wer einen Einband mit einem „Le Gascon-Muster" ohne weiteres als Einband in der Art des Le Gascon bezeichnen möchte, der hat damit noch nicht einmal die Fragen beantwortet, ob es sich um einen alten oder neuen Einband, um eine Nachahmung oder eine Nachvergoldung handelt, ob nicht nur die Anlage sondern auch die Ausführung des Einbandes der Art des Le Gascon entspricht, geschweige denn alle diejenigen Fragen, deren Lösung hier zu einer ausreichenden Bestimmung führen kann. Mag dieses Beispiel auch ein wenig übertreiben, so zeigt es doch deutlicher als eine lange Ausführung, daß die Anordnung, der Gang und die Form der Untersuchung alter Einbände, wie sie noch immer bei den gelegentlichen Benutzern der Ergebnisse der Einbandforschung am meisten beliebt ist, nicht genügend ist. Indem man eine gerade bekannte Tatsache (die Eigenart des Le Gascon-Musters) womöglich mit einer vorläufig unbeweisbaren Vermutung kombiniert (daß es sich um einen alten französischen Einband aus der Le Gascon-Zeit handele) gelangt man allerdings leicht zu der gern gebrauchten flüchtigen Feststellung (vielleicht von Le Gascon oder doch wenigstens aus seiner Schule). Aber eine solche Feststellung bleibt dann für jeden Kenner der Einbandgeschichte unbewiesen. Etwas anderes freilich ist es, wenn die Kritik des Überlieferten da einsetzt, wo die vorläufige Bestimmung des Einbandes ihre methodische Anwendung rechtfertigt.

(196) Das Sammeln schöner Einbände ist von jeher bei allen Bücherliebhabern insofern üblich gewesen, als man die gut gebundenen Bücher jedenfalls immer den schlecht gebundenen vorgezogen hat, wobei manche Bibliophilen auch in der Fürsorge für die Einbände ihrer Bibliothek eine hochentwickelte Feinfühligkeit bewiesen haben. Und während im neunzehnten Jahrhundert eine in der Zeit des zweiten Kaiserreiches entspringende Modeströmung nur die von „klassischen“ Buchbindern gebundenen „klassischen“ Ausgaben „klassischer“ Werke des bibliophilen Interesses für wert hielt, begann fast gleichzeitig eine andere, die alte, besonders aber moderne Einbände fast nur um ihres Eigenwertes willen sammelte und die Bücher dabei als recht nebensächlich betrachtete. Hier sind wohl diejenigen Bestrebungen für die Entwicklung der Buchbinderei am nützlichsten gewesen, die erlesene Proben nationaler zeitgenössischer Einbandkunst zu einer einheitlichen Kollektion zusammenzustellen suchten (wie die des Vcte. de Lacroix-Laval: Mes Cent Reliures. Quinze années de bibliophilie militante et de bibliopégie créatrice. Paris, Tarascon sur Rhone, Troyes-Belfort 1888—1902 II) oder aber eine einheitliche Übersicht der Leistungen der Einbandkunst dadurch geben wollten, daß sie zahlreiche Exemplare desselben hervorragenden Druckwerkes Buchbindern internationalen Rufes zu einem friedlichen Wettstreit anvertrauten (wie Mrs. Rylands, die 74 Abzüge des Kelmscott Press Druckes „King Florus and the Faire Jehane“ ebenso vielen Buchbindern in allen Teilen der Welt zur Herstellung von Prachtbänden übergab: International Bookbinding Exhibition at the Caxton Head, London 1894).

Eine Einbandvorlagensammlung, die sich oft als recht brauchbar erweisen wird, besonders wenn sie mit Stoffproben von alten ersetzten Einbänden noch näher erläutert wird, kann man bequem und billig derart anlegen, daß man die häufigen Reproduktionen alter Einbände in den Verzeichnissen des Altbuchhandels und in Zeitschriften aufhebt und auf gleichmäßige

Kartons mit genauer Bezeichnung klebt. Das angesammelte Bildermaterial wird dann chronologisch oder systematisch geordnet. Sehr gute Abbildungen besonders von geprägten Einbanddeckeln kann man selbst herstellen, indem man sie auf ein geeignetes Papier mit zu Reproduktionszwecken gebrauchter lithographischer Kreide durchreibt. Die so entstandene Kopie wird dann auf einen Karton mit Schutzrand (Doppelkarton) befestigt. Bei einem größeren Aufwande für eine Einbandmustersammlung kann man sich auch von solchen Buchbindern, die Nachschnitte alter Stempel besitzen, historische Einbanddekorationen auf Lederscheiben durch Handdruck kopieren lassen, ein Verfahren, das immerhin weniger kostspielig ist als die Herstellung einer ganzen Einbandkopie, und eine bessere Anschauung der künstlerischen Wirkung einer alten Einbanddekoration vermittelt als ihre schwarz-weiße Abbildung.

Die Einteilung einer Einbandsammlung (oder einer Sammlung von Abbildungen und Abreibungen alter Einbände) wird am besten von den Ursprungsländern der Einbände ausgehen und innerhalb der Länder chronologisch angeordnet werden. Damit ist für die Gruppierung, Lokalisierung und Datierung des Materials der bequemste Rahmen geschaffen, der auch Sondergruppen, wie etwa Einbandtechnik, Zierschnitte, Buntpapiere u. ä. aufnehmen kann. Die Beschreibung eines Einbandes sollte die folgenden Angaben machen: Land, Ort und Datum (Buchbinder oder Werkstätte), Material, Technik der Verzierung, Dekorationsmuster auf Deckeln (Vorder- und Kehrseite), Steh- und inneren Kanten und Rücken, Schließen oder Verschlußbänder, Schnitt, Format, Titel des Buches, Bibliothek (und Signatur der Bibliothek), Provenienz des Bandes, Literaturangaben. Auch spätere Veränderungen des Einbandes, wie insbesondere Restaurierungen sind ausführlich zu erwähnen. Ein genaues Maß alter Einbände ist oft schwer anzugeben, da viele ungleich beschnitten, an den Kanten und im Falz ungleich sind.

(197) Die Nachahmung, in schlechterer Ausführung als der alte Einband, schlechtere als für diesen gebrauchte Stoffe verwendend und die Nachbildung, eine auch in Einzelheiten möglichst genaue Wiederholung der Ziermuster eines alten Einbandes sind in ihren Absichten recht verschieden. Denn die eine erstrebt einen billigen Ersatz kostspieliger Arbeit, deren schönen Schein sie vortäuschen möchte, die andere sucht ein historisches Einzelstück nachzuschaffen. Mit kurzen Worten: die Imitation erstrebt ein Surrogat, die Kopie eine Reproduktion der Dekoration des historischen Bandes und als Pastiche auch seiner technischen Ausführung. Daß alte Bücher, die neu gebunden werden, in der Art ihrer Zeit verziert sein sollen, ist eine Forderung, deren Richtigkeit unbestritten erscheint, und hier ist die gute Kopie eines historischen Einbandes wohl berechtigt (allerdings nicht der historisierende Einband, denn es ist etwas anderes, aus den nützlichen Lehren der Vergangenheit zu lernen, und etwas anderes, allein diesen Lehren in einer Zeit, für die sie nicht mehr passen, folgen zu wollen. Der moderne historische Einband kann weder Nachahmung noch Neuschöpfung sein, sondern muß sich damit begnügen, nachzubilden.) Inwieweit auch unlautere Gründe bei der Nachbildung alter Einbände in Betracht kommen können, braucht hier genauer nicht geprüft zu werden. Daß der Raritätenbetrug im Altbuchhandel gerade bei Fälschungen und Verfälschungen alter Einbände (durch Nachvergoldungen alter Einbände, durch nachträgliche Anbringung von Wappenprägungen und ähnlichen Provenienzmarken, durch Übertragung wertvoller Einbandschalen auf wertvolle Bücher, durch Zusammenstellung alter Einbandteile usw.) leicht seine unehrlichen Erfolge erzielen kann, ist ja bekannt. Und deshalb sollte das Analtern (oder gar Anschmutzen) der Nachbildungen alter Einbände unterbleiben: eine künstliche Patina ist kein Edelrost, und die Frische einer neuen Einbandverzierung ist doch wohl ihrem durch chemische oder mechanische Behandlung gewonnenem „Alter" vorzuziehen.

(198) Die Verwaltung einer großen öffentlichen Büchersammlung muß auch die Ausführung der für sie nötigen Buchbinderarbeiten nach genauen Regeln ordnen und überwachen, sogar dann, wenn ihrer Leitung eine eigene Werkstatt unterstellt ist. Der Büchersammler als Einbandliebhaber bedarf solcher umständlichen Maßnahmen nicht, sein Verkehr mit den Buchbindern pflegt ein mehr persönlicher, weniger geschäftsmäßiger zu sein, woraus sich dann für beide Teile mancherlei Vorteile ergeben. Die Anregungen und Weisungen des Einbandliebhabers beeinflussen die Herstellung eines jeden Einbandes oder doch wenigstens einer jeden Einbandreihe, die persönliche Teilnahme des Auftraggebers gewinnt ihm einen eigenen Anteil an der fertigen Arbeit, hilft Kabinettstücke schaffen, deren Wert auch der Sammlername des Bücherfreundes verbürgt. Von solchen allgemeinen Erwägungen über den Nutzen eines gegenseitigen persönlichen Verhältnisses zwischen Buchbinder und Einbandliebhaber aber abgesehen bleibt immerhin noch manches über den nach genaueren Grundsätzen geregelten Verkehr des Büchersammlers mit seinen Buchbindern zu sagen, wofern man der Ansicht ist, daß die geordnete Verwaltung auch das Kennzeichen einer jeden Liebhaberbücherei ist. Denn der Sammler, wofern er wirklich Sammler ist, darf nicht alles plan- und wahllos dem Zufall überlassen, darf es nicht an liebevoller Fürsorge auch für die Einzelheiten und Kleinigkeiten fehlen lassen, wenn er keine Enttäuschung erleben will, die ihm der geschickteste und zuverlässigste Buchbinder, der nicht genügend über die Absichten und Wünsche seines Auftraggebers unterrichtet ist, bereiten muß.

Der Einbandliebhaber unserer Tage wird zumeist nicht wie die großen Herren der Renaissance in der Lage sein, eine eigene Buchbinderwerkstatt zu unterhalten oder doch fast ausschließlich für sich zu beschäftigen. Aber er wird „seinen“ oder „seine“ Buchbinder haben, mit denen er die ihm nötigen Einbandarbeiten bespricht. Und auch der bescheidenste Bücher-

sammler kann das: er kann sich aus dem Vorrat seines Buchbinders für den Einbandbezug Gewebe verschiedenster Art heraussuchen, unter Papieren mannigfacher Muster wählen, die Farben stimmen, eine ansprechende Verzierung des Rükkens vorschlagen. Der Buchbinder des Einbandkenners wird nicht immer der billigste Buchbinder sein, weil oft eine geforderte Mehrarbeit Mehrkosten verursacht. Dafür lassen sich wieder gelegentlich da kleine Ersparnisse machen, wo sonst mangelnde Sachkunde unnötige Preissteigerungen herbeiführt. Der Bücherfreund wird seinem Buchbinder häufig nicht zuzumuten brauchen, ein Buch in die vom Verleger gelieferte „Originaldecke“ einzuhängen, weil das sorgfältige Binden in eine solche fertige Decke beinahe ebensoviel kostet wie die Herstellung eines besonderen handgearbeiteten Einbandes, ohne daß dort ebenso gute Arbeit möglich wäre wie hier. Der Büchersammler wird seinem Buchbinder darin entgegenkommen, daß er ihn nicht unnütz mit der Fertigstellung der Arbeit drängt, weil der Buchbinder in gewissen Zeiten des Jahres (wenn viele Zeitschriften gebunden werden sollen) sehr stark, in anderen viel weniger beschäftigt ist, und der Not gehorchend vielleicht eine überhastete Arbeit liefern könnte. Vorteilhaft ist es, eine Anzahl ungefähr gleich großer und einheitlich zu bindender Bücher, einen „train“, dem Buchbinder auf einmal anzuvertrauen, denn dieser kann dann billiger arbeiten, als wenn er jeden Einband einzeln herstellen muß. Besonders einem noch unbekannten Buchbinder muß der Büchersammler genau sagen, was er von ihm erwartet. Wenn man, um wenigstens ein Beispiel anzuführen, dem Buchbinder vor dem Beginn der Bindearbeit darauf aufmerksam macht, daß einige Falze vorgesehen werden müssen, um an ihnen später Ergänzungsblätter befestigen zu können, so ist die Ausführung dieser Weisung ebenso bequem und billig, wie sie später unbequem und teuer sein kann. Auch vertraue man dem Unbekannten nicht gleich die wertvollsten Bücher an, sondern überzeuge sich erst durch Proben von seinen Leistungen. Die

Sorglosigkeit vieler Büchersammler, mit der sie einem zufällig gewählten Buchbinder eine Anzahl wertvoller Bücher unter der einzigen Bedingung überlassen, daß er den willkürlich gestellten Normalpreis nicht überschreiten dürfe wird nur von ihrem Erstaunen übertroffen, wenn der Buchbinder nach einiger Zeit die für immer ruinierten Bücher liefert.

Eine umständliche Buchführung über die Buchbinderarbeiten wird für eine nicht allzugroße Liebhaberbücherei kaum notwendig sein, eine einfache Buchführung, die übersichtlich alles hierhergehörige zusammenfaßt, immerhin manche Bequemlichkeit und manchen Nutzen gewähren. Denn der sorgsame Büchersammler wird sich jederzeit über die Aufwendungen, die er für Bucheinbände gemacht hat, unterrichtet zeigen wollen, er wird wissen wollen, welche Bücher der Buchbinder erhalten hat und wie deren Einbände auszuführen sind, kurz, er wird immer darüber unterrichtet sein müssen, worüber er den Buchbinder für unterrichtet hält, um so ein gegenseitiges Mißverstehen zu vermeiden, und sich vor oft nicht wieder gut zu machendem Schaden zu bewahren. Im allgemeinen genügt dazu wohl die achtsame Führung besonderer Buchbindereilisten, deren Einrichtung sich den verschiedenartigen Bedürfnissen der einzelnen Sammler anpassen wird. Bei einigen besonderen, sich häufig wiederholenden Fällen sollte der Bücherliebhaber sich und seinen Buchbindern die Befolgung bestimmter Regeln zur Gewohnheit werden lassen, um von vornherein späteren Widerwärtigkeiten vorzubeugen.

(199) Besondere Unterschiede wird der Büchersammler auch dahin machen müssen, ob es sich um Neubinden, um Umbinden oder um das Auffrischen und die Wiederherstellung eines Einbandes handelt. Er wird beim Neubinden von seinem Buchbinder die Befolgung gewisser bibliophilen Moden (wie Erhaltung des Seitenrandes, Mitbinden des Umschlages u. ä.) verlangen, wie er auch selbst durch Aussuchen guter Abzüge womöglich aus losen Bogen, durch Wahl von nicht durch Drahtheftung oder nachlässige Fadenheftung schon vor

dem Einbinden defekt gemachter Exemplare den Buchbinder unterstützen kann. Daß dieser selbst alle buchhygienischen Vorsichtsmaßregeln trifft, um das Buch durch die Bindearbeit nicht zu makulieren, ist eigentlich selbstverständlich. Trotzdem dürfte die sachkundige Fürsorge des Sammlers auch in dieser Hinsicht nicht überflüssig erscheinen.

(200) Der erste und sorgfältige Einband eines ganz frischen, unberührten Abzuges, dessen einzelne Bogen womöglich noch Stück für Stück einzeln ausgesucht wurden, hat als Reliure sur brochure manche Bibliophilenmoden und Buchbindergewohnheiten veranlaßt, deren richtige Befolgung auch für den Liebhaberwert des betreffenden Exemplares von Bedeutung zu sein pflegt. Aber aus der richtigen Überlegung, daß ein in losen Bogen ausgesuchtes oder doch broschiertes, unaufgeschnittenes Exemplar die meiste Gewähr dafür biete, daß es alle Ansprüche, die man an Erhaltung und Frische nur immer stellen kann, erfülle, ist (oft nicht ohne mancherlei Übertreibungen) die Bibliophilengewohnheit entstanden, es auch durch die Bindearbeit in seiner ursprünglichen Unberührtheit möglichst wenig zu beeinflussen. So suchen denn Büchersammler und Buchbinder nach allerlei Auswegen, die sowohl die Herstellung eines guten und schönen Einbandes gestatten, als auch den Liebhaberwert, den man dem frischen Exemplare beilegt, nicht beeinträchtigen.

Bei Abzügen, die der Sammler nicht (ungefalzt und) ungeheftet in losen Bogen aussuchen kann, sondern, wie zumeist, in der Verlegerbroschur, erwerben muß, wird er immerhin noch Unterscheidungen zwischen guten und schlechten Exemplaren machen müssen, zumal wenn er das Exemplar im Altbuchhandel erwarb. Denn es ist für die Bindearbeit und das spätere Aussehen des Exemplars ein großer Unterschied, ob der Buchbinder ein Exemplar erhielt, dessen Seiten sauber, dessen Blätter reinlich aufgeschnitten waren, das einen unbeschmutzten Umschlag hatte, oder ein solches mit trotz ihrer nachlässigen Falzung schlecht aufgeschnittenen und deshalb

schon vor dem Binden verschnittenen Blättern, die womöglich noch eingerissen und hinterklebt sind. Ein fleckiges Buch läßt sich vielleicht noch reinigen (obschon das exemplaire lavé et encollé in den meisten Fällen nicht den Liebhaberwert eines rein gebliebenen Abzuges erlangen wird), ein sehr zerrissenes gut auszubessern ist aber meist nicht angängig, nicht weil es ganz unmöglich wäre, sondern weil es recht kostspielig ist, ohne doch bei den meisten modernen Büchern im Verhältnis zu den Unkosten den Liebhaberwert des aufgefrischten und ausgebesserten Exemplares zu erhöhen. (Weshalb man bei Exemplaren, die als für den Einband vorgerichtet, als exemplaires préparés pour la reliure angeboten werden, immer nachprüfen sollte, inwieweit es sich um einen sonst frischen und gut erhaltenen Abzug handelt.)

(201) Der Buchbinder muß immer die Frische eines Buches, das er bindet, erhalten. Dazu gehört zunächst die richtige Beurteilung der Einbandreife, dazu gehören weiterhin die besonderen Verfahren, die diese Einbandreife sichern sollen, dazu gehört endlich, daß die Vorbereitung und Ausführung der Bindearbeit alle diejenigen Regeln nicht außer acht läßt, die die Büchersammler befolgt wissen wollen, um die gute Erhaltung und den frischen Zustand eines Buches zu sichern.

Die Rücksichten, die der Buchbinder auf das Buchpapier bei den Einbandvorarbeiten zu nehmen hat, sind bereits erwähnt worden (22). Manche Papiere erfordern eine eingehendere Prüfung ihrer Einbandreife, man kann nicht frische Abzüge auf solchen Papieren ohne weiteres einbinden, wenn man sie nicht von vornherein zerstören will. Gelegentliche Beispiele mancher nur gebunden ausgegebener Auflagen bekannter Bücher zeigen solche schädliche Einflüsse überhasteter Einbandarbeit, die man freilich zumeist als Papierschäden betrachtet, obwohl sie nur durch eine falsche Behandlung des Papiers entstanden sind, vielleicht auch durch die Einwirkung eines schlechteren Papiers auf besseres, wie durch auf geringerem Papier gedruckte, mitgebundene Buch- und Lieferungsumschläge, Schutzblätter

u. ä., die das bessere Papier mit zerstörten. Ablagern und Austrocknen ist hier die beste und bequemste Vorsichtsmaßregel. Nötigenfalls muß der Buchbinder beim Binden eines noch zu frischen Buches besondere Schutzmaßregeln treffen.

Wie bereits dargelegt (69), ist die Dauerhaftigkeit der Papiere, soweit sie in der Buchbinderei Verwendung finden, die Voraussetzung ihrer Verarbeitung durch den Buchbinder. Für die Konservierung minderwertiger Buchpapiere, die man schon im Altertum durch Bestreichen der Papyrusrollen mit Zedern- oder Zitronenöl versuchte, die seit dem achtzehnten Jahrhundert (Preisausschreiben der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1773 und der Akademie der Wissenschaften in Philadelphia 1785) Gegenstand wissenschaftlicher Bemühungen war und besonders in Deutschland seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts zur Ausbildung von Druckpapierkonservierungsmethoden geführt hat, kann der Buchbinder ebenfalls manches tun, indem er der Ursache der Papierselbstzerstörung, die besonders in den Papierrohstoffen zu finden ist, durch geeignete Verfahren vorzubeugen sucht. Den äußeren Einflüssen auf die Dauerhaftigkeit des Papiers, den ungünstigen Einwirkungen der Sonnenstrahlen (die das Vergilben) und der Feuchtigkeit (die das Verwittern herbeiführen) kann nur durch Schutzvorsichtsmaßregeln bei der Aufbewahrung der Bücher (210) entgegengewirkt werden.

(202) Entsprechend der Form, in der die Bücher in den Handel kamen, wertete der bibliophile Geschmack, der die „Frische“ des Exemplares schätzt, neben dem Buche im guten und schönen Einbande der Zeit (seiner Entstehung) das unbeschnittene (womöglich unaufgeschnittene) Exemplar im Originalumschlage am höchsten. Für eine solche Wertschätzung kamen, abgesehen von Modelaunen, noch manche, die Einbandreife berücksichtigenden gewichtige Erwägungen, in Betracht. Und seitdem der bedruckte oder geschmückte Umschlag das von ihm eingehüllte Buch gewissermaßen dokumentierte, gehörte er mit zu einem vollständigen Exemplare.

Wie der moderne Verlegerband ist auch die moderne Verlagsbroschur erst im neunzehnten Jahrhundert entstanden, obschon ihre Anfänge bis ins fünfzehnte Jahrhundert zurückreichen, wenn man die ganz vereinzelte Anwendung durch Druck verzierter Papierumschläge als solche Anfänge betrachten darf. Noch im achtzehnten Jahrhundert begnügte man sich damit, kleine Schriften roh (d. h. in losen, ungefalteten Bogen: in albis), oder zwar gefalzt, aber nur in einen zufällig gewählten, gelegentlich bunten, dünnen Papierumschlag leicht eingeklebt in den Handel zu bringen. Um 1800 ersetzte Pierre Didot diese Couvertures muettes durch solche Umschläge, bei denen das bunte Deckelpapier (wenn nötig auf einem dem Vorderdeckel aufgeklebten einfarbigen Schildchen) den vollständigen Titel und auch noch dekorativen Schmuck erhielt. Der bald auch mit Anzeigen und anderen Mitteilungen bedruckte Buchumschlag bürgerte sich rasch ein, während der illustrierte Buchumschlag erst nach 1870 allgemeiner wurde, obwohl die Wiederbelebung der Holzschnittillustration, die ihren Höhepunkt in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts erreichte, auch ihm zugute kam. Die neuen graphischen polychromen Techniken und ihre Ausnutzung führten dann um 1890 dazu, den Umschlag immer mehr als Reklamemittel für das Buch zu verwerten und seine Vorderseite als Plakat zu behandeln.

Auch das Mitbinden der Buchumschläge ist erst seit etwa 1870 allgemeiner geworden, der bedruckte, dekorierte, illustrierte Buchumschlag hatte eben eine individuelle Bedeutung bekommen, gehörte mit zum vollständigen Buche, bei dem er also auch im Einbande erhalten bleiben sollte. Eine notwendige Folgerung aus dieser Überlegung (die keineswegs überflüssig erscheint, wenn man berücksichtigt, daß die Umschlagbilder häufig selbständigen Wert haben, und auch gelegentlich ein im Buche nicht wiederholter Text sich auf dem Umschlage befindet) war es, daß man alle für ein Buch ausgegebenen Umschläge beisammen haben wollte, was besonders für die zuerst in Lieferungen veröffentlichten Bücher in Be-

tracht kommt, und daß man alle nicht zum Buche selbst gehörigen, aber doch zu ihm in Beziehung stehenden kleineren Drucksachen wie Probeblätter, Voranzeigen usw. die Buchgeschichte dokumentierend anfügte. Ob man dabei den Umschlag vor, nach oder in richtiger Reihenfolge einbinden lassen soll, ist nicht nur eine Frage des persönlichen Geschmackes. Viele Umschläge kontrastieren so sehr mit der Art und der Farbe des Buchpapieres, lassen sich deshalb auch zu den Vorsetzen des Einbandes so wenig in eine Farbenharmonie bringen, daß man am besten den Umschlag regelmäßig als Beilage an das Ende des Buches vor das erste Blatt des Hinterdeckelvorsatzes stellen wird. Hierbei gilt als Regel, daß der ganze Umschlag erhalten bleibt, so daß Vorderdeckel, Rücken, Rückdeckel des Umschlages einander folgen. (Auch die steifen Deckel der „Original-Kartonnagen" und „Original-Leinenbände" pflegt man als Zeugnisse der Einbandfrische dem Einbande an Stelle eines Spiegels einzufügen, da sie sich in den meisten Fällen nicht wie biegsame Umschläge mitbinden lassen. Allerdings werden sich gegen diese Bibliophilengewohnheit vom Standpunkte sowohl der Buchbinder- wie der Einbandkunst manche Einwendungen machen lassen.)

(208) Um einen glatten Schnitt zu erhalten, aber auch das Buch fast gar nicht zu beschneiden, entfernt der Buchbinder häufig, besonders bei Papieren ohne Büttenrand die am meisten hervorschießenden Ränder, so daß die Randbreite aller Blätter ungefähr gleich wird, und einzelne unberührte Blätter als Randzeugen und als Beweise der Reliure sur brochure stehen bleiben. Zumeist wird dabei nicht ein ganz glatter, sondern nur ein abgeglätteter Schnitt hergestellt, wofür ein besonderes Verfahren, das Schnittberaufen, ausgebildet ist (38). Bei manchen (am Papierrande sich verdünnenden) Handpapieren und (schwammigen, wolligen) Maschinenpapieren ist die Herstellung eines guten glatten Schnittes überhaupt unmöglich, weil die Blätter sich schon beim Anbringen der Farben oder des Goldes verfilzen. Hier ist auch für die

Handhabung des Buches der beraufte Schnitt jedenfalls vorteilhafter als der glatte.

Der nur beraufte, nicht geglättete Schnitt mit einzelnen Blättern als Randzeugen wird auch beim Neubinden schon mit glattem Schnitt gebunden gewesener Bücher nachgeahmt, um eine Reliure sur brochure vorzutäuschen. Bei solchen faux ébarbages (die man als ein Fälscherkunststückchen bezeichnen kann) verlieren selbstverständlich durch die nachträgliche Aufrauhung die bereits beschnitten gewesenen Blätter noch mehr Rand, und das vorgeblich fast gar nicht beschnittene Exemplar ist in Wirklichkeit sehr stark beschnitten. Einzelne glatt gebliebene Ränder werden die Täuschung fast immer offenbaren. Im übrigen zeigt der Vergleich mit einem vollrandigen Abzuge oder dessen Maßen sogleich eine derartige Fälschung an. Ein Goldschnitt vor dem Heften, bei dem das Buch an allen drei Seiten gerade so viel, als es zum Anbringen des Goldschnittes nötig war, beschnitten wurde, gibt als matter Golsdchnitt ausgeführt wie für das Neubinden alter Bücher auch für ihr Umbinden am besten den Charakter des altertümlichen, weil er nicht so neu erscheint wie ein glänzender Goldschnitt.

Ein unrichtiger Rand, die fausses marges, findet sich häufig bei den Vorzugsabzügen moderner Bücher, weil die Papiergröße des Auflagenpapieres eine andere war wie die der für die besonderen Abzüge gebrauchten Papiere, so daß die gefalzten Bogen dieser Abzüge (wofern nicht mit Rücksicht auf sie eine Umstellung des Satzes vorgenommen wurde) so große Verschiedenheiten der Randgröße der einzelnen Blätter aufweisen, daß die Buchharmonie, die durch das Verhältnis der bedruckten zur unbedruckten Buchseite gegeben ist, völlig aufgehoben wird.

Um bei Abzügen auf Edelpapieren, die nicht Großpapiere sind, die falschen Ränder des Vorderschnittes zu entfernen, damit das Buch beim Binden die ihm angemessene Größe erhält (wobei der Buchbinder fast immer nur die Randgröße

der gewöhnlichen Abzüge erreichen kann, da der Innenrand sowie Ober- und Unterschnitt für ein etwas größeres Format als das der Brotauflage nicht auszureichen pflegen), gleichzeitig aber auch eine Nachbildung des Büttenrandes zu erzielen, die den Eindruck entstehen läßt, es handele sich um einen beim Binden überhaupt nicht oder doch nur ganz wenig beschnittenen Abzug, schneidet man gern die zur richtigen Buchgröße umbrochenen falschen Ränder mit einem Bindfaden oder einem schartigen Papiermesser durch. So entsteht nämlich eine dem Büttenrande ähnelnde rauhe Schnittfläche, das Abtrennen der falschen Ränder bleibt verborgen, und die Puristen des unbeschnittenen Buches brauchen nicht auf ihre Forderung zu verzichten, um ein Buch mit falschen Rändern richtig einbinden zu lassen.

Eine seltsame Künstelei, die zwei einander ausschließende Behandlungsweisen des Schnittes zu verbinden sucht, ist aber das vollkommen unbeschnittene Buch mit Goldschnitt der Einzelblätter, von denen jedes einzelne, bevor es gefalzt wird, eine Randvergoldung erhält. Diese umständliche Arbeit, die bei Büchern mit verschiedenen Randbreiten einer Lage dem Einbande ein höchst seltsames Aussehen gibt, hat auch bei einer annähernd gleichen Randbreite dem Goldschnitte vor dem Heften gegenüber höchstens den Vorteil, daß nicht ein viertel Millimeter Rand fehlt.

(204) Die Ecken des glatten Schnittes sollten des leichteren Blätterns wegen immer etwas abgerundet sein. Will man, um langes Durchblättern des Bandes zu vermeiden, den Schnitt als Buchweiser benutzen, so muß der Vorderschnitt zum „Register" gemacht werden. Dazu pflegt man in Deutschland entweder sogenannte Ohren (herausragende aufgeklebte Papierstreifen) anzubringen oder lang ausgeschnittene Registereinschnitte zu machen, die treppenförmig vom ersten zum letzten Blatt absteigend besonders bei den ersten Blättern einen großen Teil des vorderen Seitenrandes fortzunehmen zwingen. Viel vorteilhafter ist das Thumb-Index, das besonders viel für

die indexed Bibles verwertet wird. Bei ihm werden für die einzelnen Abteilungen durch etwa 30 Blatt hindurch mit einem Hohleisen halbrunde Ausschnitte bis an das Anfangsblatt des betreffenden Absatzes heran so eingeschlagen, daß die Hohlung allmählich verläuft, also vertieft im Vorderschnitt sitzt. Auf dem Anfangsblatt ist dann ein kleines dunkelfarbiges Lederschild aufgeklebt, das das (gekürzte) Index-Wort in Gold trägt.

(Ein gutes Lesezeichen soll das Buch nicht beschädigen, leicht beweglich sein, sicher und sichtbar an seinem Platze bleiben, und diese drei Voraussetzungen erfüllt am besten und billigsten das richtig aus Papier hergestellte Lesezeichen. Denn das noch oft vom Buchbinder dem Einbande angefügte Registerbändchen genügt schon deshalb nicht, weil es immer nur eine Stelle bezeichnen kann und auch eigentlich nur dazu dienen soll, da eingelegt zu werden, wo man mit dem Lesen aufhört. Es ist ein ziemlich überflüssiger und keineswegs immer gefahrloser Einbandteil, weil sein Gebrauch leicht den glatten Schnitt verletzen kann.)

(205) Eine Veränderung der ursprünglichen Buchgröße durch den Buchbinder ist insofern möglich, als er den Seitenrand verkleinern oder vergrößern kann. Eine Verkleinerung des Seitenrandes, ein Beschneiden der Ränder bis zum Druckspiegel wird allerdings wohl meist nicht in Betracht kommen (obschon es in diesem Zusammenhange nicht unerwähnt bleiben darf, daß hin und wieder manche Büchersammler vor einer solchen Gewaltmaßregel nicht zurückschreckten, um möglichst Bücher nur einer Größe zu besitzen). Dagegen wird eine Vergrößerung des Randes durch Ansetzen eines dem Buchpapiere gleichen Papieres für manche Sammlerzwecke, insbesondere für „Grangerising" häufig erwünscht sein. Die hierfür ausgebildeten umständlichen Verfahren sind hauptsächlich für die Auffrischung und Wiederherstellung alter Bücher sehr verfeinert worden, ihre Anwendung setzt aber große Übung und Geschicklichkeit voraus, so daß ihre nur kurze Beschreibung an dieser Stelle ohne rechten Nutzen wäre.

Bei manchen mit Abbildungen geschmückten Büchern ist ein Bild auf zwei einander gegenüberstehenden Seiten des aufgeschlagenen Bandes gedruckt und würde also beim Einbinden in der Mitte gebrochen werden. Erhält der Buchbinder einen Abzug derartiger Bücher in losen Bogen oder wenigstens ungeheftet, so kann er die einzelnen Blätter auf Falz setzen und damit sowohl ein Durchlöchern der doppelseitigen Abbildungen verhüten, wie auch ein ganz glattes Aufschlagen dieser Abbildungen möglich machen. Da jedoch das auf Falz Setzen aller Bogen eines umfangreichen Buches eine ziemlich kostspielige Arbeit ist, hat man in derartigen Fällen vielfach eine Größenveränderung der Bücher insofern vorgenommen, als man in losen Bogen befindliche Abzüge, ohne die doppelseitigen Bilder in der Mitte zu brechen, derart quer falzte, daß nunmehr der Kopf des (nach dem Druckformate eingeteilten) Bandes für den Einband als Rücken und der ursprüngliche Seitenrand als oberer und unterer Schnitt gefalzt wurde. (Allerdings kommen für diese Veränderungen der Buchgröße durch den Buchbinder fast nur die Verwandlungen von Oktavformaten in Quartformate, von Quartformaten in Folioformate in Betracht, die für die mit Holzschnitten geschmückten Liebhaberausgaben des neunzehnten Jahrhunderts, die hauptsächlich eine Schonung doppelseitiger Abbildungen durch den Buchbinder bedingen, gebräuchlichsten Formate.)

In England und Amerika, wo die Autographilen umfangreichere Handschriften auch neuerer und neuester Zeit gern in reichgeschmückten Einbänden bewahren, oder verschiedene kleinere Handschriften in kostbare Sammelbände vereinigen, hat sich das Inlaying Manuscripts zu einer besonderen Buchbinderkunstfertigkeit entwickelt, die ihre eigenen Regeln hat. Wenn die einzelnen Handschriftenblätter verschiedene Formen und Größen haben, so müssen sie in gleiche Papierrahmen so gefaßt werden, daß die Herrichtung für den Bucheinband nicht ihre Erhaltung und Frische zerstört. Ein Reinigen einzelner Blätter durch trockene Verfahren ist dazu oft

eine notwendige Vorarbeit, und ein geschicktes Beschälen der Blattränder häufig unvermeidlich, wenn sie so mit den ebenfalls am inneren Rahmenrande verdünnten Buchblättern verbunden werden sollen, daß diese Blätter gleichmäßige Oberflächen behalten, so daß die Ansatzstellen beim gebundenen Buche nicht durch Erhöhungen das Schließen des Buchkörpers verhindern.

(206) Die moderne bibliophile Mode will, daß Originalausgaben „vorläufige", Liebhaberausgaben Kunsteinbände erhalten. Halbfranzbände, die immer eine sorgfältigere Behandlung des Buchblockes, damit auch wenigstens eine Vergoldung des Kopfschnittes, ein Beraufen des Vorder- und Unterschnittes bedingen, sind bei den Sammlern moderner Bücher weniger beliebt. Denn Halbfranzbände, die zwar, wenn sie in langen Reihen aneinandergedrängt stehend, eine kostbare Bücherwand aufrichten, ungemein repräsentieren, gelten eben als fertige, endgültige Einbände, ohne daß sie gerade Kunsteinbände wären.

Ein billiger und leichter vorläufiger Einband macht es möglich, ohne allzugroße Kosten ein broschiertes Exemplar vollkommen in seiner ursprünglichen Frische erhalten und es doch in einem gefällig ausgestatteten Einbande benutzen zu können, weil es der Einband schützt. Dazu ist allerdings nötig, daß die Bindearbeit die Zwecke des vorläufigen Einbandes, der das gewissermaßen doch noch in seiner Broschur aufbewahrt bleibende Exemplar für einen endgültigen Einband nach Möglichkeit zu schonen hat, berücksichtigt. Deshalb sollte das Einsägen vermieden, die Heftung auf echte Bünde (mit hohlem Rücken) oder auf Leinenbänder bevorzugt werden, das Buch vollständig unbeschnitten bleiben, der ganze Umschlag (also auch der Rücken) mitgebunden sein. Die bekannteste und verbreitetste Art des vorläufigen Einbandes ist der im neunzehnten Jahrhundert in Frankreich als allgemeiner Liebhabereinband üblich gewordene Cartonnage (à la) Bradel, ein meist Halbleinenband mit breitem Rücken- und Eckenüberzug, einem Papier- oder Lederrückentitelschildchen, bei dem der Kopf Gold- oder Farbschnitt erhält, und Vor-

der -und Unterschnitt gar nicht beschnitten oder nur glatt gestoßen und berauft werden. Allmählich haben sich neben dieser Hauptart des Cartonnage-Bradel noch manche ihm ähnliche Einbandausstattungen eingeführt, Ganzgewebebände und Halbpergamentbände mit geschriebenen Rückentiteln, so daß sein Name allmählich zum Sammelnamen vorläufiger Einbände geworden ist. Die Verwendung von Kalbpergament zum Rükken- (und Ecken-)Überzuge ist, soweit auch die Dauerhaftigkeit des Cartonnage-Bradel in Betracht gezogen werden soll, vielleicht die beste Ausstattung.

Der zuerst für die Veröffentlichungen des Roxburghe Club gebrauchte und nach diesem benannte Roxburghe binding (breiter glatter Lederrücken, Papier- oder Gewebedeckelüberzug, Kopf Goldschnitt sonst unaufgeschnitten, goldener Rükkentitel meist am Kopf) ist ein Verlegerband, der in sehr glücklicher Weise die an den vorläufigen Einband als Liebhabereinband gestellten Ansprüche erfüllt und, zumal er durch seine etwas gleichförmige, dafür zurückhaltende einheitliche Erscheinung auch als Bibliotheksband nicht ungeeignet ist, in den englischen Ländern die gleiche Anerkennung gefunden hat, wie der Cartonnage-Bradel in Frankreich. Bei Verwendung guter, billiger Leder, der Bandheftung, die das Herausprägen flacher Rückenbünde erlaubt, und fester Deckelüberzüge kann eine solche dem Roxburghe binding ähnliche Ausstattung des vorläufigen Einbandes auch noch höher gesteigerten Ansprüchen an Aussehen und Haltbarkeit des durchschnittlichen Liebhaberbandes genügen.

Für dünne Bücher ist der leichte, biegsame Pergamentband (limp vellum binding) in vielen Fällen die bequemste und schönste Einbandform. Ein edles Pergament mit dem warmen Ton alten Elfenbeins, eine Heftung auf Pergamentstreifen, die sichtbar durch die aus mit Seide überzogenem Zeichenpapier hergestellte Decke gezogen werden, ein mit kräftigem Schwarz kalligraphierter Titel oder eine zarte Vergoldung, eine ihr entsprechende Goldschrift und etwa 1 cm breite Vorder-

kanten, die nach innen über den Vorderschnitt gebogen werden, geben solchen weichen Einbänden einen eigenen Reiz und großen Gebrauchswert, während die mit glattem oder genarbtem Spaltleder überzogenen weichen Lederbände, bei denen das Leder allein auf dem Rücken fest aufgeklebt und auf der Decke nur gespannt wird, weniger haltbar und auch nur für auf besonders dünnen Papieren gedruckte Bücher geeignet sind.

(207) Immer mehr wird es wieder Gewohnheit, durch den Buchbinder, zur Kennzeichnung der einer bestimmten Sammlung angehörenden Bücher, auf dem Einbande Besitzvermerke anbringen zu lassen, mögen es nur zierende Inschriften auf den Deckeln sein, wie sie besonders die italienischen und französischen Sammler der Renaissance liebten, und wie sie die moderne Kunst des Letterns mit Vorteil für den Einbandschmuck verwerten kann, wobei dann die zierenden Inschriften auch auf einem ledernen fliegenden Blatte erscheinen dürfen; mögen es die Namensbuchstaben des Besitzers in Verbindung mit einem Datum sein, wie sie besonders die deutschen Einbände des sechzehnten Jahrhunderts zeigen, Chiffren, Signete und Wappen, die bald allein auf Deckeln, Lederspiegeln oder Rücken angebracht, auch in die Einbandverzierung einbezogen werden, bald in regelmäßiger Wiederholung (wie bei den Semisbänden) selbst als Ziermuster erscheinen können. Auch der einfache Namenseindruck auf Rücken, Außen- oder Innenseite des Vorderdeckels kann hier ebenso in Betracht kommen wie der auf ein kleines Lederschildchen gedruckte und zierlich umrandete Besitzername, ein vom Buchbinder hergestelltes und meist auf das vordere fliegende Blatt geklebtes Ex Libris, das manche französischen Sammler des neunzehnten Jahrhunderts bevorzugten. Endlich geben auch die verschiedenen Stoffmusterungsverfahren hier eine erwünschte Gelegenheit, Monogramme und ähnliche Besitzerzeichen mit der Musterung und damit mit dem Einbandüberzugsstoffe selbst zu verbinden, so daß die Auswahl je nach der Art des Einbandes und dem Geschmack des Sammlers getroffen werden kann.

Daß die heraldischen Embleme immer richtig gezeichnet sein sollen, mag bei dieser Gelegenheit noch ausdrücklich vermerkt werden, weil gerade dagegen oft auch von sonst achtsamen Buchbindern gefehlt wird.

(208) Der geschmackvolle Bücherfreund sollte niemals zugeben, daß mehrere Schriftsteller verschiedenen Charakters, wie Galeerensklaven in einer Einbanddecke zusammen gekettet werden, nur weil ihre Werke geringen Umfanges das gleiche Buchformat haben. Ist doch selbst für in einen äußeren Zusammenhang zu bringende verschiedene kleine Schriften, die nicht einzeln, aber übereinstimmend gebunden werden sollen, die Form des Mischbandes oder Sammelbandes viel weniger geeignet als ihre lose Aufbewahrung in Buchkästen, wenigstens soweit die Verhältnisse einer Liebhaberbücherei in Betracht kommen. Etwas anderes ist es, wenn man mehrere dünne Bände eines Werkes durch den Buchbinder zusammenfassen läßt.

Dagegen sollte besonders der Sammler moderner Originalausgaben bei allen Büchern eines Autors durch die Wahl einer bestimmten Einbandart und einer bestimmten Einbandfarbe, die Einheit der Folge aufrecht zu erhalten suchen, damit später die einzelnen Bände einer vollständigen Reihe auch äußerlich als ein Ganzes erscheinen.

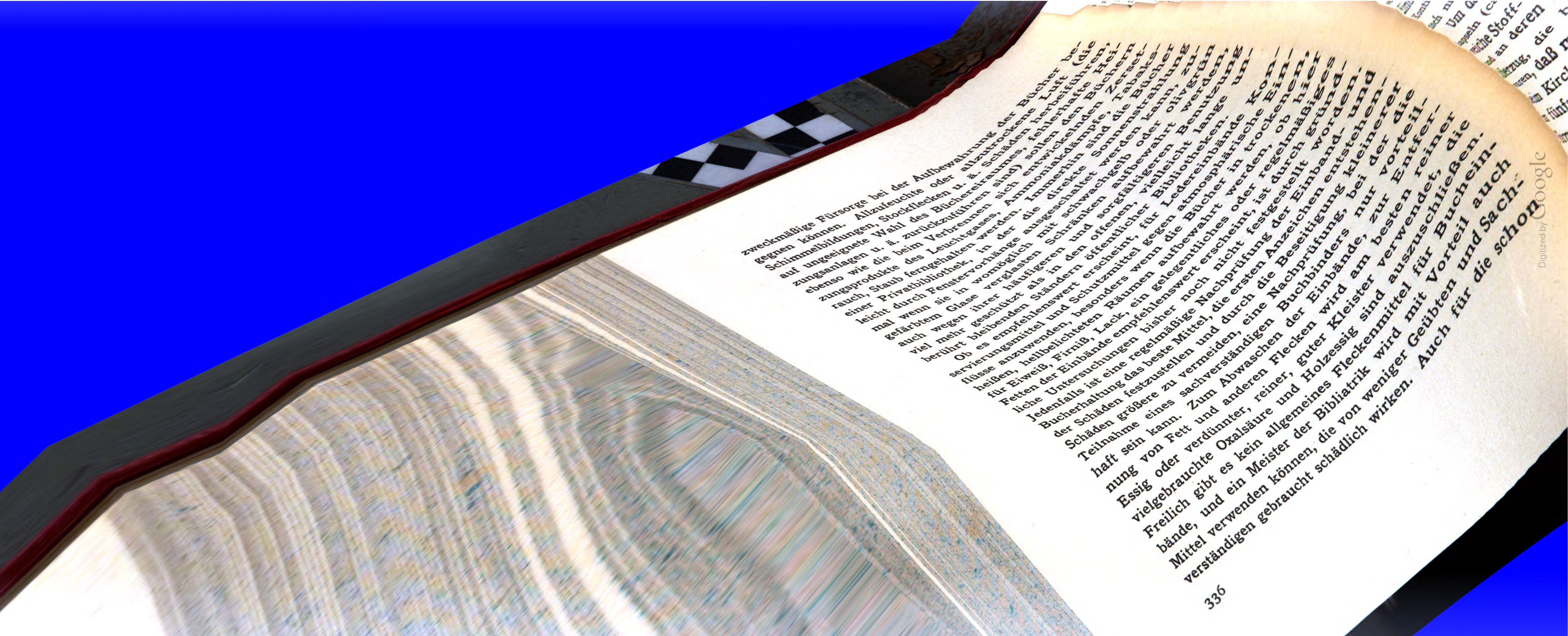
Für Werke, die erst in geraumer Zeit vollständig werden oder in ununterbrochener Reihenfolge erscheinen, wie etwa umfangreiche Gesamtausgaben oder vielbändige Zeitschriften wird wohl von den meisten Büchersammlern Gleichmäßigkeit des Einbandes gefordert werden. Nun ist es ebenso unerwünscht, solche Werke bis zum Vollständigwerden in gehefteten Bänden aufbewahren zu müssen und ihnen damit den nötigen Einbandschutz zu versagen, wie es unerwünscht ist, jedesmal, wenn ein neuer Band gebunden werden soll, dem Buchbinder einen schon gebundenen als Probeband übergeben zu müssen. Ein bequemes und billiges Hilfsmittel, der, wenn nötig, mit einem Probedeckel verbundene Proberücken, schützt

gegen diese Unannehmlichkeiten, das heißt ein Rücken in der genauen Größe des Bandrückens, mit einer genauen Wiederholung des Rückentitels und der Rückenverzierungen und Farbabdruck der gebrauchten Stempel, sowie mit Probestücken der zum Rücken- und Deckelüberzuge verwendeten Stoffe. (Auch ein „Rub", ein auf Pausleinwand in der jeweiligen Rückengröße vorgenommene Durchreibung der Rückeneinteilung läßt sich als Proberücken besonders dann verwenden, wenn reichere Rückenverzierungen bei den früheren Bänden nicht gebraucht und also auch bei den späteren nicht zu wiederholen sind.)

(209) Das Umbinden schon gebundener Bücher, mag es sich dabei um die Herstellung eines neuen Einbandes im alten Stile oder um die Verwendung einer alten Einbanddecke handeln, erfordert um so mehr eine besondere Sachkunde und feinfühliges Verständnis, als die Erhaltung eines alten Einbandes in den meisten Fällen seiner Erneuerung vorzuziehen sein wird. Die Mode, kostbare alte Einbanddecken von weniger wertvollen Büchern abzunehmen und zum Umbinden wertvollerer zu gebrauchen oder daraus Mappendeckel, Bücherkästen u. ä. herzustellen, ist besonders in Frankreich sehr beliebt, wo Buvard und Boîte aus historischen Einbänden ein vielbeliebtes Bibelot sind. Sie ist trotzdem ebensowenig vorbildlich wie das Nachvergolden alter nichtvergoldeter Einbände, das immer ein wenig an Raritätenbetrug denken läßt. Das Umbinden ist ebenso wie das Ausbessern alter Einbände ein Sondergebiet der Buchbinderei, dessen ausführliche Beschreibung hier nicht versucht wird. Nur das sei noch ausdrücklich hervorgehoben, daß ein ganz oder teilweise aus seinem alten Einbande entferntes und nach den nötigen Auffrischungsarbeiten ihm wieder eingesetztes Buch (re-emboîtage; re-casing) nur dann seinen Liebhaberwert behält oder vermehrt, wenn dabei mit Geschick und Sachkunde verfahren wurde. Gleiches gilt natürlich für die meist nötige Ausbesserungsarbeit, den Ersatz des schadhaften Rückens durch einen neuen (re-backing dos refait) und die Wiederherstellung zerstoßener Ecken.

(210) Für den Einbandschutz (und damit auch für die Buchpflege) ist sowohl die Aufbewahrung wie die Handhabung der Bücher von großer Bedeutung. Bei der Aufbewahrung machen die größten, schwersten und die kleinsten, leichtesten Bücher die größte Mühe. Bei den letzteren kann der Buchbinder hier durch Herstellung besonderer Einschubhülsen helfen, bei den ersteren durch eine Verstärkung der am meisten Beschädigungen ausgesetzten Einbandteile (Schutzecken aus Leinen zum Überziehen, um das Abstoßen der Ecken zu verhüten, sowie Metallschienen am unteren Rand gegen das Durchscheuern der Kanten, die freilich bei verschiedener Größe der einzelnen Bände ihr Aneinanderhaken und Aneinanderzerschrammen begünstigen) und durch Anbringung von die Handhabung der Bände erleichternden Hilfsmitteln (besonders von Rückenschleifen aus Leder). Freilich, sehr große Bücher werden am besten in dazu entsprechend eingerichteten Foliantenschränken liegend, nicht aber stehend aufbewahrt.

Die schädlichen Einwirkungen der Atmosphäre bestehen vor allem in mannigfachen Oxydationsprozessen, verderblichen Lichtwirkungen, und dem Einflusse der in den Städten zu einem verhältnismäßig hohem Prozentsatze in der Luft vorhandenen schwefligen Säure. Damit ist als das eigentliche Problem der Konservierungsfrage die möglichst vollkommene Ausschaltung der atmosphärischen Einflüsse bezeichnet, das zurzeit am besten wohl durch die Mußbeckkassetten gelöst ist, in denen die ihnen anvertrauten Gegenstände luftdicht durch Glasrahmung gegen die Atmosphäre abgeschlossen unter einer Stickstoffschicht konserviert werden. Für Buch- und Einbandzimelien, besonders für solche mit allen Zeichen des fortgeschrittenen Altersverfalls können nun wohl auch derartig umständliche Vorsichtsmaßregeln genommen werden, im allgemeinen aber wird man den äußeren Einflüssen auf die Farbechtheit und Haltbarkeit der Einbandbezugsstoffe (insbesondere des Leders), die ja auch durch Verwendung schlechter Stoffe oder unzureichende Bindeverfahren verursacht sein können, durch



zweckmäßige Fürsorge bei der Aufbewahrung der Bücher begegnen können. Allzufeuchte oder allzutrockene Luft (die Schimmelbildungen, Stockflecken u. ä. Schäden herbeiführen, auf ungeeignete Wahl des Büchereiraumes, fehlerhafte Heizungsanlagen u. ä. zurückzuführen sind) sollen den Büchern ebenso wie die beim Verbrennen sich entwickelnden Zersetzungsprodukte des Leuchtgases, Ammoniakdämpfe, Tabaksrauch, Staub ferngehalten werden. Immerhin sind die Bücher einer Privatbibliothek, in der die direkte Sonnenstrahlung leicht durch Fenstervorhänge ausgeschaltet werden kann, zumal wenn sie in womöglich mit schwachgelb oder olivgrün gefärbtem Glase verglasten Schränken aufbewahrt werden, auch wegen ihrer häufigeren und sorgfältigeren Benutzung viel mehr geschützt als in den offenen, vielleicht lange unberührt bleibenden Ständern öffentlicher Bibliotheken.

Ob es empfehlenswert erscheint, für Ledereinbände Konservierungsmittel und Schutzmittel gegen atmosphärische Einflüsse anzuwenden, besonders wenn die Bücher in trockenen, heißen, hellbelichteten Räumen aufbewahrt werden, ob hier für Eiweiß, Firniß, Lack, ein gelegentliches oder regelmäßiges Fetten der Einbände empfehlenswert erscheint, ist durch gründliche Untersuchungen bisher noch nicht festgestellt worden. Jedenfalls ist eine regelmäßige Nachprüfung der Einband- und Bucherhaltung das beste Mittel, die ersten Anzeichen entstehender Schäden festzustellen und durch die Beseitigung kleinerer Schäden größere zu vermeiden, eine Nachprüfung, bei der die Teilnahme eines sachverständigen Buchbinders nur vorteilhaft sein kann. Zum Abwaschen der Einbände, zur Entfernung von Fett und anderen Flecken wird am besten reiner Essig oder verdünnter, reiner, guter Kleister verwendet, die vielgebrauchte Oxalsäure und Holzessig sind auszuschließen. Freilich gibt es kein allgemeines Fleckenmittel für Bucheinbände, und ein Meister der Bibliatrik wird mit Vorteil auch Mittel verwenden können, die von weniger Geübten und Sachverständigen gebraucht schädlich wirken. Auch für die schon

verfallenden Bücher und Einbände gibt es noch Sicherungsmaßregeln, wie die Behandlung mit Cellit (Dokumentenlack nach den Vorschriften des Materialprüfungsamtes) nicht aber mit Zapon, das ein Jahrzehnt hindurch sehr beliebt war, aber schädlich wirken kann.

Schon in der Frühzeit der Buchbinderei war es üblich gewesen, die kostbaren Einbände, wofern man nicht die Einbanddeckel besonders aufbewahrte und sie nur zum Kirchendienstgebrauche den einfacher und leichter bedeckten Handschriften umlegte, in besonderen, oft ebenfalls kostbar ausgeschmückten Buchkästen aufzuheben. So war es die Gewohnheit der irischen Mönche ihre Bücher in lederne Hülsen oder Säckchen zu stecken, die mit Riemen derart versehen waren, daß man diese „polaires" an Wandpflöcken anhängen, am Gürtel befestigen oder auch eine zu große Bücherlast bequem über die Schulter werfen konnte. Ihre kostbarsten Handschriften aber brachten sie in Reliquienkästchen unter, die cumdachs hießen, wenn sie für die Aufbewahrung eines Buches bestimmt waren. Aber derartige aus Metall oder Holz für den besonderen Zweck angefertigte und wie Reliquienkästchen mit Gold oder Silber belegte, in Goldschmiedearbeit verzierten, schon im neunzehnte Jahrhundert nachweisbare Einbandkästen (die man dann bald in Schottland und auf dem Kontinente, sie als capsae bezeichnend, nachahmte) waren noch nicht Einbandhülsen.

Um das Jahr 1000 traten an die Stelle dieser Manuskriptkapseln (capsae), die auch die Form von Buchdeckeln hatten, weiche Stoff- oder Lederbeutel und -bezüge (camisia; chemise) und an deren Stelle dann Futterale mit Gewebe- oder Lederüberzug, die besonders für Gebetbücher derart eingerichtet waren, daß man sie an Lederriemen befestigen und so bequem beim Kirchgange oder auf Reisen tragen konnte. So wurde im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert die eigenartige Form des Buchbeutels (Reliure à queue; reliure à l'aumônière) für Handbüchlein (Gebetbücher) sehr beliebt. Bei diesen

zumeist mit kostbaren gewebten Stoffen überzogenen Einbänden wurde der Bezug am unteren Schnitt nicht eingeschlagen, sondern hing lang herunter und bildete einen leicht am Gürtel zu befestigenden kleinen Beutel. Eine eigene, selbständige Bedeutung erhielten die Einbandüberzüge am Hofe Ludwigs XV., als es bei der französischen Aristokratie üblich war, bei Familientrauer und während der Fastenzeit die in der Öffentlichkeit benutzten Prachtbände in gestickten Sammet- oder Seidenumzügen von dunkler Farbe zu verbergen. Und im neunzehnten Jahrhundert wurden sie in Deutschland, dem Lande der Mietbüchereien (vulgo Leihbibliotheken) zur Hauptsache: die Liebhaberkünstler und -künstlerinnen verfertigten allerlei Umschläge für die häßlichen und schmutzigen Bücher, in denen sie lasen.

Seit dem neunzehnten Jahrhundert hat sich, im Zusammenhange mit dem Aufblühen der Einbandkunst, eine bibliophile Mode entwickelt, deren Ursprung jedenfalls nicht der Berechtigung entbehrte, wenn auch ihre Übertreibungen kaum zu rechtfertigen sind. Alte Bücher in schlechten oder doch schlichten Einbänden, die man aber nicht ersetzen wollte, weil diese ursprünglichen Einbände als Zeugnisse der Provenienz des Buches erhalten werden sollten, hüllte man zu ihrem Schutze in weiche Leder- oder Seidenüberzüge und stellte sie dann in kostbar verzierte Futterale, um durch deren Schmuck ihren Wert auch äußerlich zu kennzeichnen. Aus ähnlichen Überlegungen, nämlich um die Frische ihrer Exemplare auch nicht durch einen vorläufigen Einband zu beeinträchtigen, versieht man die broschierten Exemplare nur mit einem Schutzumschlage aus Papier, der den Buchumschlag vor Beschädigungen und vor dem Beschmutzen bewahren soll. Am besten ist ein festes, durchsichtiges Papier zu einem solchen Schutzumschlage geeignet, weil es, ohne daß der Schutzumschlag entfernt zu werden braucht, die Betrachtung des Buchumschlages gestattet. Diese durchsichtigen Papiere, von denen eine ganze Anzahl Sorten im Handel ist, lassen sich leicht einschlagen

und handhaben, auch mit ihren verschiedenen Farben den Umschlagfarben anpassen. Zur Aufbewahrung steckt man diese ungebundenen Bücher in einen Doppelschuber aus Pappe (cartonnage - chemise). Solche ineinandergesteckten Pappschuber, von denen der Einschubteil kleiner ist wie der Hauptteil, den er verschließt und der das Buch aufnimmt, kann sich der amateur moderniste in den hauptsächlichen Buchgrößen nach seinen Wünschen vom Buchbinder herstellen und mit Buntpapieren oder in der Art der Buntpapiere gemusterten Seiden überziehen sowie mit Titelrückschildern versehen lassen. Er wird sich dann zwar des vollen Genusses seiner Sammlung berauben und sich nicht an den aufgereihten Bänden erfreuen können, aber er wird dafür die Gewißheit haben, daß der Handelswert seiner Kostbarkeiten ihm unvermindert bleibt.

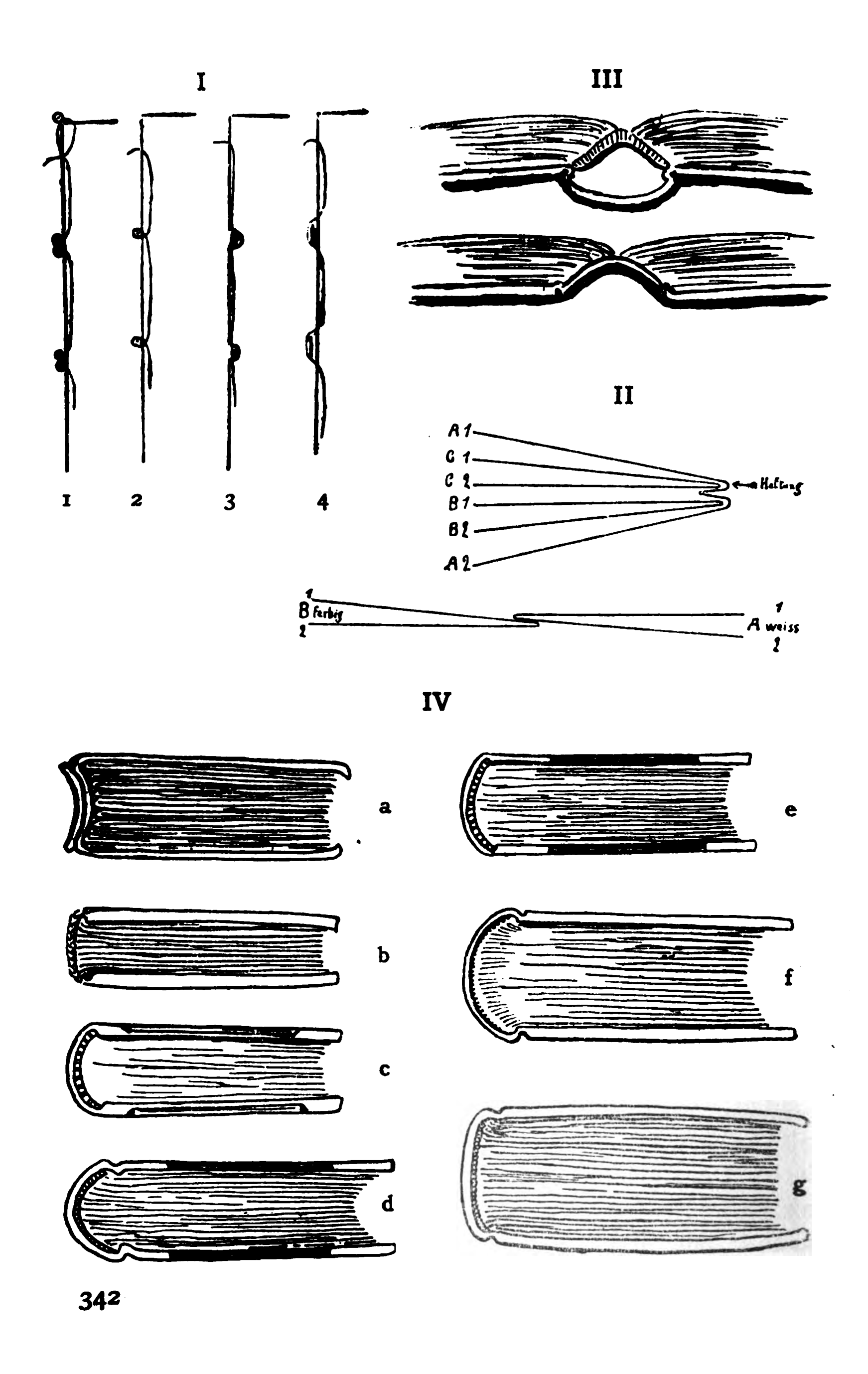
Wofern es sich nur darum handelt, ein häufiger in Gebrauch genommenes Buch gegen das Abstoßen und Abscheuern des Einbandes zu schützen, werden neben den ihren Zweck dann meist nicht ausreichend erfüllenden dünnen Papierumschlägen fertige Einbandüberzüge aus weichen Geweben oder gefüttertem Leder, die man in den meist üblichen Buchformaten zur Hand haben sollte, von Nutzen sein. Neben diesen Einbandhüllen sind für wertvollere Einbände auch Einbandhülsen vorteilhaft, die den Band dauernd schützen. Solche Buchfutterale, die aus Pappe, einem festen Gewebe, mitunter auch aus Pergament oder Leder hergestellt werden, müssen mit einem weichen Wollstoff, den man bei kostbareren Einbandhülsen gern durch Gemsleder (peau de chamois) ersetzt, gefüttert sein. Ihre meist übliche und bekannteste Form ist die des Schubers, des Einsteckfutterals (slip case), eines dem Bande angepaßten, an einer Seite offenen Kastens, in den das Buch so hineingesteckt wird, daß nur sein Rücken sichtbar bleibt, und der an den Seitendecken je einen Einschnitt haben muß, um den leicht in ihn hineingepreßten Band bequem herausnehmen zu können, ohne ihn durch Einklemmen des Rückens herauszerren zu müssen. Eine Abart dieses Einsteckfutterales

ist auch sehr nützlich, um Bücher kleineren, besonders oblongen Formates in einer Reihe mit Büchern größeren Formates unterbringen zu können. Eine solche Hülse hat äußerlich die Höhe des gerade verlangten Formates, ist aber innen durch entsprechend ausgeklebte Vorderwand, Boden und Decke den Größenverhältnissen des kleineren Formates angepaßt. Natürlich lassen sich in eine solche Futteralatrappe auch zwei oder drei kleinere, übereinander eingesteckte Bändchen unterbringen. Bücher größeren Formates schützt man zweckmäßig mit einem gefütterten, festen Bucheinbandschutzumschlag. Insbesondere für wertvolle alte Einbände sind dazu durchsichtige Vellucentumschläge sehr geeignet: sie gestatten eine ziemlich genaue Betrachtung des Einbandes, ohne daß sein Umschlag entfernt zu werden braucht. Von den für Einbandkostbarkeiten sehr geeigneten Buchkastenformen (Box) ist diejenige die empfehlenswerteste, bei der der untere Kastenteil aus dem Kastenboden mit drei festen (einer Längs-, zwei Schmal-)Wänden besteht, während die vierte Längswand am Kastenboden beweglich mit den beiden anderen Kastenwänden verbunden ist. Diese vierte Bodenwand ist ebenso wie mit dem Boden mit dem Kastendeckel verbunden, dessen beide Schmalwände über die Bodenschmalwände gehen, während seine, bei zugeklapptem Kasten der vierten losen Bodenwand gegenüberstehende Längswand in gleicher Weise wie jene an dem Deckel befestigt ist. Ein so eingerichteter Buchkasten macht es nämlich durch Umkehren des geschlossenen Kastens möglich, Vorder- und Rückseite des Bandes betrachten zu können, ohne ihn deshalb aus dem Kasten nehmen zu müssen.

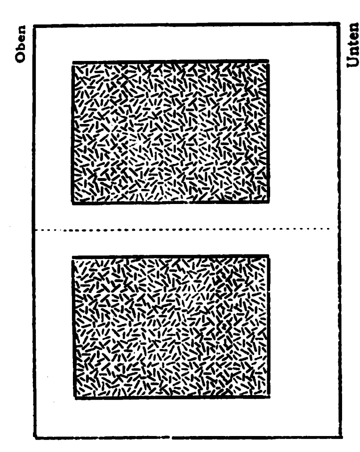
Abbildungen.

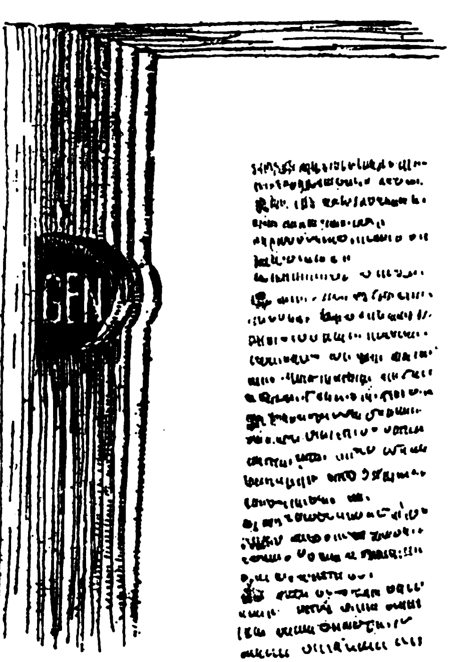
Die Abbildungen sollen lediglich das Verständnis der in dem Abschnitt über die Gebrauchsform des Bucheinbandes gemachten technischen Ausführungen dem mit der Buchbinderkunst praktisch nicht Vertrauten leichter machen. Eine bessere Anschauung der Einbandherstellung als aus Abbildungen wird der Nichtbuchbinder durch den Besuch einer Buchbinderwerkstätte gewinnen. Wer einmal die Entstehung eines guten handgearbeiteten Einbandes oder doch die hauptsächlichen Arbeitsphasen seiner Anfertigung aus eigener Anschauung kennen gelernt hat, wird damit für das Verständnis technischer Einzelheiten der Buchbinderkunst eine für das Studium theoretischer Darlegungen über die Buchbinderei durchaus notwendige Grundlage gewonnen haben. Denn auch die beste Abbildung und die klarste Beschreibung ist hier immer nur ein Notbehelf.

Abbildung I zeigt (in Anlehnung an das wohl zuerst im Report on Leather for Bookbinding gegebene Beispiel) die hauptsächlichen Heftungsweisen und läßt übersehen, wie die alte Art der Heftung auf echte Doppelbünde mit Einbeziehung des Kapitals als Bund in die Heftung (1) sich zur Heftung auf einfache Bünde abschwächte und in der Anwendung eingelassener Bünde (3) einen verschlechterten, aber kosten- und zeitsparenden Ersatz fand, während die Bandheftung (4) wieder eine größere Festigung des Bundes erstrebt. — Abbildung II erläutert (nach Paul Kersten) die Herstellung der Zickzack-Endpapers (vgl. S. 40), Abbildung III den Unterschied des festen und hohlen Rückens, Abbildung IV (nach P. Adam) die Entwicklung der Rückenrundung (a bis zum dreizehnten Jahrhundert, b im fünfzehnten Jahrhundert, c im siebzehnten Jahrhundert, d im achtzehnten Jahrhundert, e im neunzehnten Jahrhundert, f im zwanzigsten Jahrhundert, g englisch-holländisch). Die Abbildungen V, VI—VII und VIII—X ergänzen die Ausführungen über das Schnittformat (37), das Thumb Index (nach P. Adam) (204) und die Buchfutterale (210).

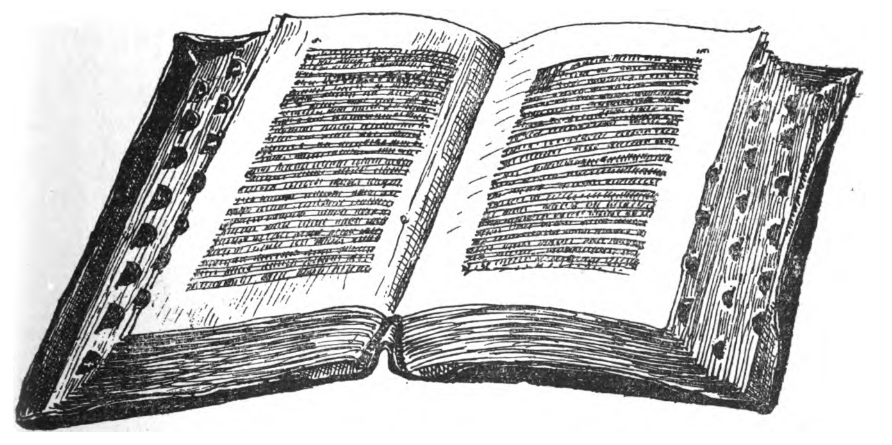

I
III
II
IV
1
2
3
4
A 1
C 1
C 2
B 1
B 2
A 2
Heftung
1
B farbig
2
1
A weiss
2
a
b
c
d
e
f
g

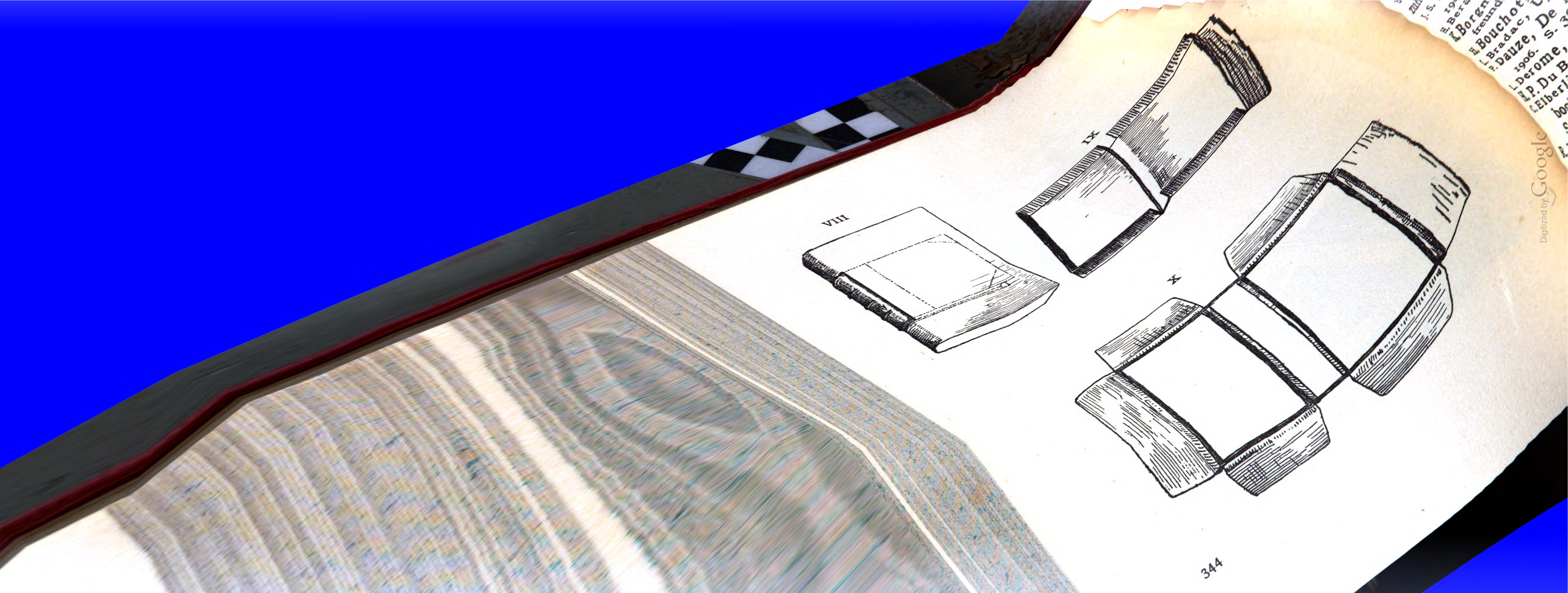

V
VI


Oben
Unten


GFN


VII




VIII
IX
X

Literatur.

Die Literatur der Buchbinder- und Einbandkunst ist recht umfangreich und eine vollständige Bücherkunde der Buchbinderei als Gewerbe und Kunstgewerbe müßte einen ziemlichen Umfang gewinnen, zumal wenn auch die vielfach zerstreuten kleineren Abhandlungen und die zahlreichen Abbildungen von Bucheinbandarbeiten in ihr die notwendige Berücksichtigung finden würden. Die folgende Übersicht soll nur im Anschluß an die Abschnitte dieses Buches eine Auswahl der neueren und neuesten Literatur verzeichnen.

Allgemeinere Betrachtungen über Buchbinder- und Einbandkunst finden sich auch in vielen nicht der Buchbinderei als solcher gewidmeten Werken. Von allgemeineren sich mit ihr beschäftigenden Schriften wären nicht erschöpfend hervorzuheben:

J. S. H. Bates, Bookbinding for the booklover. The Bibliophile 1. 1908. S. 193—196.

H. Beraldi, Estampes et livres. Paris 1892.

K. Borgmann, Gedanken eines Buchbinders. Zeitschrift für Bücherfreunde 5. 1901/02. S. 112—117.

H. Bouchot, De la reliure. Paris 1891.

L. Bradac, Uprava vazeb knižnich. (Prag 1911.)

P. Dauze, De la Reliure. Revue biblio-iconographique. 3 Sér. 13. 1906. S. 365—374.

L. Derome, La Reliure de luxe, le livre et l'amateur. Paris 1888.

H. P. Du Bois, Four Private Libraries of New York. New York 1892.

C. Elberling, Breve fra en Bogelsker. Kjøbenhavn 1909. (Et italiensk bogbind fra det sextende aarhundrede. Bogvennen 1907—1910. S. 48—49).

R. Hoe, A lecture on bookbinding as a fine art. New York (Grolier Club) 1886.

Lesné, La Reliure. Poème didactique en six chants. ... Paris 1820. (—[2] Paris 1827.)

(Weitere Schriften Lesnés: Épitre à Thouvenin, Paris 1823; Lettre d'un Relieur français à un Bibliographe anglais [Th. Fr. Dibdin], Paris 1822; Lettre d'un Relieur français aux principaux Imprimeurs, Libraires, Relieurs et Bibliophiles de l'Europe, Paris 1834; A la gloire immortelle des Inventeurs de l'imprimerie Paris s. d.)

Marius Michel, Essai sur la décoration extérieure des livres. Paris 1878. (L'art dans la décoration exterieuse des livres. Paris 1898.)

Alex. J. Philip, The Business of bookbinding. Bookbinding from the point of view of the binder, the publisher, the librarian and the general reader... London 1912. (The Series of Library Technical Manuals No 27.)

G. Rosadi, Dell'arte di legare il libro. Rivista delle biblioteche e degli archivi 19. 1908. S. 185—193.

(V. Wynants), La reliure moderne, critiques d'un praticien; études sur les relieurs et la reliure en général, destinée aux amateurs de livres. Paris 1882.

O. Jahn, On Art binding. Memphis (U. S. A.) 1904.

Die umfangreiche Literatur der Geschichte des Buches im Altertum und Mittelalter hat, aus Mangel an Nachrichten und noch vorhandenen Resten, sich nur wenig mit der technischen Entwicklung des Bucheinbandes beschäftigen können.

Th. Birt, Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen. Leipzig 1907.

V. Gardthausen, Das Buchwesen im Altertum und im byzantinischen Mittelalter. (Griechische Paläographie. Erster Band.)[2] Leipzig 1911.

R. Forrer, Antike Bucheinbände von Achmim-Panopolis. Zeitschrift für Bücherfreunde 8. 1904/05. S. 311—315.

W. Wattenbach, Das Schriftwesen im Mittelalter[3]. Leipzig 1896.

A. A. Björnbo, Ein Beitrag zum Werdegang der mittelalterlichen Pergamenthandschriften. Zeitschrift für Bücherfreunde 11. 1907/08. S. 329—335.

J. Loubier, Die Herstellung der mittelalterlichen Bücher nach einer Miniatur des 12. Jahrhunderts. Zeitschrift für Bücherfreunde 12. 1908/09. S. 409—412.

Eine allgemeine Geschichte des Buchbindereigewerbes ist nicht vorhanden. Immerhin gibt es eine Anzahl älterer Quellenwerke und auch neuerer Einzeluntersuchungen, die einer zusammenfassenden Darstellung der Entwicklung des Buch-

binderhandwerks als Grundlage dienen könnten. Die in Deutschland hergebrachten Gebräuche des zünftigen oder gildengerechten Handwerks hat beschrieben:

M. Frid. Frisius, Ceremoniel der Buchbinder, Leipzig 1712.

Zur Wirtschaftsgeschichte der deutschen Buchbinderei sind von in selbständiger Buchform erschienenen Schriften anzuführen:

K. Bücher, Frankfurter Buchbinder Ordnungen vom XVI. bis XIX. Jahrhundert. Tübingen 1888.

B. Harms, Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Buchbinderei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Tübingen 1902.

J. Herle, Die Tarifgemeinschaft in der deutschen Buchbinderei. Erkelenz 1911.

Marx, Die Unternehmerorganisationen in der deutschen Buchbinderei, Tübingen 1905.

E. Dragendorff, Aus der älteren Geschichte des Amts der Buchbinder zu Rostock. Beiträge z. Geschichte d. Stadt Rostock. 1905. IV. Heft 2. S. 21—40.

P. Gulyàs, Aus dem Wanderbuche eines ungarischen Buchbindergesellen (1660—1662). Zentralblatt für Bibliothekswesen 29. 1912. S. 122—123.

P. Martell, Zur Geschichte der Frankfurter Buchbinderzunft. Archiv für Buchgewerbe 49. 1912. S. 52—53.

G. Meyer von Knoau, Beschreibung der Wanderschaft eines zürcherischen Buchbinders im XVIII. Jahrhundert. Zürcher Taschenbuch 1900.

P. Richter, Geschichte der Berliner Buchbinderinnung. Berlin 1895.

P. Richter, Urkunden der Münchener Buchbinderinnung. Archiv für Buchbinderei 11. 1911/12. S. 136—142.

Statut der Buchbinder Innung zu Magdeburg de 1670. Archiv für Buchbinderei 12. 1912/13. S. 43—46, 60—63.

O. Schütte, Spruchweisheit der Buchbindergesellen. Braunschweigisches Magazin. 1903. S. 56—57.

R. Schinnerer, Die alten Buchbinder. Archiv für Buchbinderei 12. 1912/13. S. 63—64, 85—87.

Die endgültige Ausbildung des sehr entwickelten buchbinderischen Zunftwesens in Frankreich läßt übersehen:

Statuts et Règlements pour la communauté des maistres Relieurs et Doreurs de livres de la Ville et Université de Paris entrepris et rédigés du tems et par les soins des Sieurs J. A. Bonnet, A. N. Ducastin, etc. Paris 1750.



Von älteren deutschen Buchbindereibüchern sind anzuführen:

Anweisung zur Buchbinderkunst ... Leipzig 1762

C. E. Prediger's, Buchbinder und Futteralmacher. Anspach 1741 III.

Johann Gottfried Zeidlers Buchbinder-Philosophie oder Einleitung in die Buchbinderkunst, darinnen dieselbe aus dem Buch der Natur und eigener Erfahrung philosophisch abgehandelt wird, mit sonderbaren Anmerkungen zweyer wohlerfahrener Buchbinder, und zugehörigen Kupfern. Halle 1708.

Von älteren französischen Büchern sind anzuführen das schon erwähnte (S. 262) auf Veranlassung der Académie Royale des Sciences herausgegebene Werk:

Dudin, L'art du Relieur doreur de livres. Paris 1772;

dem aus gleichem Anlasse vorangegangen war:

Fougeroux de Boudaroy, Art de travailler les cuirs dorés ou argentés. Paris 1762.

und der ebenfalls schon erwähnte (S. 307) Traité de la Reliure C. de Gauffecourt's.

Die modernen Anleitungen zum Bücherbinden weichen in manchen Einzelheiten je nach der verschiedenen Bewertung der Hauptverfahren oft erheblich voneinander ab. Von den vielfach grundlegenden Arbeiten P. Adams (Handbuch der Buchbinderei. 1886. III.; Der Bucheinband, seine Technik und Geschichte. 1890; Die praktischen Arbeiten des Buchbinders. 1898.) sind die seit 1906 in Halle erscheinenden Lehrbücher der Buchbinderei, die in Einzeldarstellungen das Gesamtgebiet der Buchbinderei behandeln sollen, die neuesten. Ferner:

P. Kersten, Der exakte Bucheinband². Halle 1912.

J. Zaehnsdorf, Art of Bookbinding (Technological Handbooks). 6th edition. 1903.

D. Cockerell, Bookbinding and the Care of Books (Artistic Crafts series of Technological Handbooks. 2nd edition. 1906.

(Zu der nicht einwandfreien deutschen Übersetzung: Der Bucheinband und die Pflege des Buches, Leipzig 1902, ist zu vergleichen: P. Kersten, Die Übertragung von Cockerell's Buch: Der Bucheinband. Archiv für Buchbinderei 7. 1907/08. S. 103—110, wo die Irrtümer des Übersetzers berichtigt sind.)

W. J. E. Crane, Bookbinding for amateurs. London 1885.

W. Matthews, Modern Bookbinding Practically Considered. New York, Grolier Club, 1889.

P. Kersten & J. Riethmüller, Englands Kunstbuchbinder der Jetztzeit und einiges über ihre Arbeitsweise. Archiv für Buchbinderei 6. 1906/07. S. 97—103.

Douglas Cockerell, Über das Bücherbinden. Archiv für Buchbinderei 7. 1907/08. S. 13—16, 17—22.
A. Sichler, Die Technik des englischen Halbfranzbandes. Archiv für Buchbinderei 4. 1904/05. S. 33—36.
E. Bosquet, Traité théorique et pratique de l'art du relieur. Paris 1890.
E. Bosquet, La Reliure, avec une lettre préface de Léon Gruel. Paris 1894.
L. Gruel, Conférences sur la Reliure et la dorure des livres. Paris 1896.
B. Der Bucheinband in Frankreich. Archiv für Buchbinderei 5. 1905/06. S. 177—180.
B. Der Buchblock am französischen Lederbande. Archiv f. Buchbinderei 6. 1906/07. S. 119—122.

Den Bucheinband mit Rücksicht auf die Bedürfnisse der öffentlichen Büchersammlungen behandeln:

Henry T. Coutts and Geo A. Stephen, Manual of Library bookbinding, London 1911.

(Hier finden sich auch weitere Literaturangaben. Über die nach den Bedürfnissen der öffentlichen Büchersammlungen geführten Untersuchungen über die Brauchbarkeit der Einbandstoffe und die dadurch veranlaßten Veröffentlichungen w. u.)

C. Chivers, How to Open a New Book. The Library 1. New Series 1900. S. 323—326.
G. A. E. Bogeng, Die Handhabung der Bücher. Jahrbuch für Bücherkunde und Liebhaberei 4. Nikolassee 1912.
J. J. Pleger, Beilagen in Büchern. Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien 27. 1912. S. 901.
P. Adam, Vom Vorrichten der Bücher. Archiv für Buchbinderei 12. 1912/13. S. 129—132.
L. Bradac, Wie sollen die Bücher broschiert werden. Archiv für Buchbinderei 10. 1910/11. S. 161—163.
P. Adam, Die ältesten Heftweisen und ihr Einfluß auf die jetzt übliche Heftweise. Archiv für Buchbinderei 10. 1910/11. S. 73—76.
P. Adam, Die Frage des echten und unechten Bundes. Archiv für Buchbinderei 9. 1909/10. S. 154—155.
A. Kyster, Moderne Haeftning. Bogvennen 5. 1897.
E. Steiner, Ein notwendiges Übel. Zeitschrift für Bücherfreunde 6. 1902/03. S. 335—338.
P. Adam, Warum legen sich manche Bücher nicht auf? Archiv für Buchbinderei 7. 1907/08. S. 133—135.
P. Adam, Das Kapital. Archiv für Buchbinderei 11. 1911/12. S. 53 bis 61.
L. Bradac, Das Kapitalband. Archiv für Buchbinderei 9. 1910/11. S. 182—184.

K. Reinhold, Das Abpressen. Archiv für Buchbinderei 11. 1911/12. S. 129—131.

K. Reinhold, Ansetzen oder Indeckehängen? Archiv für Buchbinderei 10. 1910/11. S. 163—166.

P. Adam, Übelstände beim Schaben von Schnitten. Archiv für Buchbinderei 9. 1909/10. S. 47—48.

P. Adam, Die Berechtigung des berauften Schnittes. Archiv für Buchbinderei 8. 1908/09. S. 167—171.

G. A. E. Bogeng, Über das Sammeln moderner Bücher. Jahrbuch für Bücherkunde u. Liebhaberei 4. 1912.

P. Adam, Das Vorsatz im Buche und die Innenseite des Deckels. Zeitschrift für Bücherfreunde 1. 1897/98. S. 622—628 (und Archiv für Buchbinderei 1. 1901/02. S. 147—154).

P. Adam, Das Schärfen des Leders. Archiv für Buchbinderei 7. 1907/08. S. 57—59.

A. Bydzowski, Das Schärfen des Leders für Lederauflagen und Fälze. Archiv für Buchbinderei 8. 1908/09. S. 38—39.

L. Bradac, Wie werden die Ecken eingeschlagen? Archiv für Buchbinderei 11. 1911/12. S. 102—105.

P. Adam, Technische Nebensächlichkeiten im Einfluß auf den Gesamteindruck des Einbandes. Archiv für Buchbinderei 10. 1910/11. S. 109—111, 121—122.

L. Bradac, Verschiedene Einbandausstattungen. Archiv für Buchbinderei 10. 1901/11. S. 21—24.

Technische Besonderheiten, die sich aus außergewöhnlichen Buch- und Einbandformen ergeben, gibt es in ziemlicher Zahl. Besonders häufig sich in dieser Hinsicht bietende Schwierigkeiten und damit gegebene Abweichungen von der üblichen Bindeweise behandeln:

P. Adam, Der Notenband. Archiv für Buchbinderei 5. 1905/06. S. 156 bis 158.

P. Adam, Die Behandlung von Büchern mit sehr dünnen Bogen. Archiv für Buchbinderei 9. 1909/10. S. 28—29.

G. Grabert, Über Anfertigung von Kartenbänden. Archiv für Buchbinderei 2. 1902/03. S. 98—99.

A. Sichler, Über das Einbinden von Zeitungen. Archiv für Buchbinderei 6. 1906/07. S. 168—173. — 7. 1907/08. S. 22—23, 42.

F. Vogt, Das Einbinden von Drucksachen, die nur aus wenigen Blättern bestehen. Archiv für Buchbinderei 5. 1905/06. S. 27—28.

P. Adam, Buchbinderische Absonderlichkeiten. Archiv für Buchbinderei 3. 1903/04. S. 191—192.

P. Kersten, Bucheinband in Menschenhaut. Archiv für Buchbinderei 10. 1910/11. S. 17—18.

Über Einbandkuriositäten handelt auch:

L. Gruel, Reliures de forme bizarre et irrégulière im Manuel . . . 2e partie . . . 1905.

Die in der Buchbinderei gebräuchlichsten Werkzeuge und Maschinen zählt übersichtlich auf P. Kersten, Die Buchbinderei. Halle 1909. S. 6—12. Da auch in Kleinbetrieben manche Maschinen immer mehr Anwendung finden wie die Beschneidemaschinen, die das früher übliche Beschneidezeug (Beschneidepresse, Hobel, Sattel, Punktiereisen) ersetzt haben, die Pappscheren zum Formieren, die Schrägmaschinen zum Schrägen der Deckelpappen, die Stockpressen, Walzen, Vergoldepressen u. a., so ist immerhin auch für die Kenntnis des handwerksmäßigen Buchbindereibetriebes einige Vertrautheit mit der Maschinenbuchbinderei nützlich.

G. A. Stephen, Commercial bookbinding. London 1910 (und im Manual of Library bookbinding. London 1911).

Eine ausführlichere moderne Technologie der Buchbinderei fehlt noch.

P. Adam, Eiserne Bünde im 17. Jahrhundert. Archiv für Buchbinderei 10. 1910/11. S. 158—159.

P. Adam, Hölzerne Bünde im 16. Jahrhundert. Archiv für Buchbinderei 11. 1911/12. S. 34—35.

Allerlei Wissenswertes von den Klebstoffen. Archiv für Buchbinderei 12. 1912/13. S. 46—48, 49—55.

P. Adam, Kleister. Archiv für Buchbinderei 10. 1908/09. S. 146—148.

P. Adam, Etwas über das Leimen. Archiv für Buchbinderei 7. 1907/08. S. 131—133.

Th. W., Was der Buchbinder vom Leim wissen muß. Archiv für Buchbinderei 12. 1912/13. S. 14—16, 21—25.

C. Bolle, La colla di pasta e i tarli nelle rilegature. Rivista delle biblioteche e degli archivi 22. 1911. S. 169—172.

P. Adam, Nachteile des Lackierens. Archiv für Buchbinderei 9. 1909/10. S. 15.

P. Adam, Die Grundier- und Bindemittel. Archiv für Buchbinderei 6. 1907/08. S. 189—192. — 7. 1908/09. S. 11—12.

W. Theobald, Blattgold. Archiv für Buchbinderei 11. 1911/12. S. 161 bis 168.

Royal Society of Arts. Report of the Committee on leather for Bookbinding. London 1905.

United States. Bureau of Standards. Memoranda relative to binding of publications for distribution to State and Territoria Libraries and Depositories. Washington 1908.

C. Chivers, The relative value of leathers and other binding materials. Library Association Record 13. 1911. S. 415—430.

S. Metz, Notes on the bookbinding leather controversy. Library Association Record 13. 1911. S. 395—398.
Loubier und Paalzow, Die Beschaffenheit des heutigen Leders und anderer Einbandstoffe; ihr schneller Zerfall, dessen Ursachen und Maßregeln zum Schutze dagegen. Zentralblatt für Bibliothekswesen 27. 1910. S. 322—349.
Vorschriften für Bibliothekseinbände, beschlossen vom Verein Deutscher Bibliothekare am 8. Juni 1911. Zentralblatt für Bibliothekswesen 28. 1911. S. 350—362.

(Weitere Bekanntmachungen und Berichte an gleicher Stelle. Obwohl die „Vorschriften" lediglich für den Bibliotheksband, den Bucheinband öffentlicher Bibliotheken, gegeben wurden, bei dem mehr ökonomische Rücksichten genommen werden müssen, als sie der Büchersammler zu nehmen pflegt, gilt ihr Inhalt im allgemeinen doch auch für diesen.)

(G. Peignot, Essai sur l'histoire du parchemin et du vélin. Paris 1812.)
E. Steiner, Der Pergamenteinband. Archiv für Buchgewerbe 1905. XLII. S. 240—245.
H. Andersen, Über Pergament(bände). Archiv für Buchbinderei 2. 1902/03. S. 62—63.
Rudel, Der Pergamentband mit durchzogenen Bänden. Österreichische Kartonnagenzeitung 1910.

Über Papierbrauchbarkeit und Papierherstellungsverfahren ist die Fachliteratur der Papierindustrie zu vergleichen.

P. Adam, Über die modernen Maschinenpapiere. Archiv f. Buchbinderei. 9. 1909/10. 45—47.

Die Lehrbücher der Buchbinderei beschäftigen sich auch eingehend mit den Handdruckverfahren (und von deutschen Anleitungen zur Handvergoldung seien die einschlägigen Kapitel der Handbücher von Adam und Kersten hervorgehoben). Ferner:

P. Adam, Die Stiftvergoldung und deren Verwendungsgrenze. Archiv für Buchbinderei 2. 1902/03. S. 147—149.

Die historische Entwicklung der Muster der Zierwerkzeuge mit den hier notwendigen oft sehr engen ästhetischen und technischen Wechselwirkungen ist im Zusammenhange durch eine umfassende sachverständige Darstellung noch nicht erläutert. In dieser Hinsicht anregend

P. Adam, Über die Verwendungsweise von Blattstempeln und Stilisierung des Rankenwerkes für Handvergoldungen. Archiv für Buchbinderei 1. 1901/02. S. 125—128.

P. Adam, Die Blattformen des Handvergolders. Archiv für Buchbinderei 8. 1908/09. S. 23—25.
P. Adam, Über die Entwicklung der älteren Buntpapiere in der Buchbinderei. Archiv für Buchbinderei 5. 1905/06. S. 118—128, 139—142, 153—156, 167—170.
P. Adam, Die Kleistermarmorpapiere. Archiv für Buchbinderei 7. 1907/08. S. 177—182.
H. Clouzot, La tradition du papier peint en France au XVII[e] et XVIII[e] siècle. Gazette des beaux-arts. 1912. Februar S. 131—143.
Halfer, L'art de la marbrure. Genf 1893.
P. Adam, Die Verwendbarkeit des Linoleums in der Buchbinderei. Archiv für Buchbinderei 12. 1912/13. S. 81—83.
P. Kersten, Das Buntpapier und seine Verwendung besonders für Bucheinbände. Zeitschrift für Bücherfreunde 4. 1900/01. S. 169 bis 179.
H. Sachs, Moderne Buntpapiere und ihre Verwendung. Zeitschrift für Bücherfreunde. N. Folge. 1909/10. S. 73—80.
W. Schulhof, Ältere Buntpapiere. Archiv für Buchgewerbe 38. 1901. S. 126—129, 170—172.
P. Kersten, Das Färben und Marmorieren von Leder. Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien 27. 1912. S. 633—634, 669—671.
P. Kersten, Eine neue Punz- und Beiztechnik. Archiv für Buchbinderei 12. 1912/13. S. 89—92.
J. Rudel, Über die Herstellung der Lederintarsia. Archiv für Buchbinderei 9. 1909/10. S. 161—165 (ferner ebenda: 10. 1909/10. E. Georg. S. 18—19).
H. Schultze, Farbige Lederbeizung und farbig gebeizter Lederschnitt. Archiv für Buchbinderei 5. 1905/06. S. 22—27. — 10. 1910/11. S. 18—20, 47—48.
A. Lisini, Le Tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella del R. Archivio di Stato di Siena. Firenze 1904 (103 Tafeln).
A. W. Pollard, Sienese tavolette. Library. 2 Ser. 9. 1908. S. 97—103.
H. W. Kent, Some notes on mosaic bookbindings. The Bibliographer. 1902. 1. S. 169—180.
W. v. Knoblauch, Bücher in gestickten Einbänden. Archiv für Buchbinderei 1. 1901/02. S. 206—210.
C. Davenport, English embroidered bookbindings (Bookman's Library) 1899.
C. Davenport, Bindings in velvet. Book-Lover's Magazine 8. 1908. S. 126—131.
P. Adam, Zur Entwicklungsgeschichte des Lederschnittes mit besonderem Bezug auf spanische Arbeiten. Archiv für Buchbinderei 3. 1903/04. S. 175—181, 188—190.
P. Adam, Über geschältes Leder. Archiv für Buchbinderei 5. 1905/06. S. 170—172.

H. Pralle, Der Hamburger Lederschnitt, Archiv für Buchbinderei 1. 1901/02. S. 110—114.
H. Pralle, Der moderne Flachschnitt in der Ledertechnik. Archiv für Buchbinderei 1. 1901/02. S. 172—174.
H. Pralle, Der Lederschnitt als Kunsthandwerk. Halle a. S. 1903.
P. Adam, Die technischen Notwendigkeiten des Einbandes in Wechselwirkung mit dem Ornament. Archiv für Buchbinderei 1. 1901/02. S. 101—102.
P. Adam, Die Behandlung des Figürlichen (bei der Lederschnittarbeit). Archiv für Buchbinderei 6. 1906/07. S. 161—166.
E. Steiner, Über die äußere Ausstattung des Buches. Schweizerische Buchbinderzeitung 19. 1908/09. S. 57—60.
F. Weiße, Der zeichnende Buchbinder. Archiv für Buchbinderei 10. 1910/11. S. 49—54, 102, 122, 168. — 11. 1911/12. S. 20, 110, 123, 168—170.
(A. Schäfer, Der Rückentitel des Buches. Archiv für Buchgewerbe 44. 1907. S. 232—234.)
P. Adam, Vom Arrangieren und Drucken des Rückentitels des Buches. Archiv für Buchbinderei 10. 1908/09. S. 153—157, 172—174, 177—180. 12. 1912/13. S. 72—78, 104—108.
E. Steiner, Die Vergoldung des Halbfranzbandes. Schweizerische Buchbinderzeitung 19. 1908/09. S. 38—40, 45—46.
G. A. Stephen, Decorative End-papers. The Bibliophile 3. 1909/10. S. 174—179.
P. Adam, Die Zierschnittkunst am Ende des 17. Jahrhunderts. Archiv für Buchbinderei 1. 1901/02. S. 102—103.
P. Adam, Moderne Zierschnitte und ihre Technik. Archiv für Buchbinderei 2. 1903/04. S. 141—147.
C. Davenport, Decoration of Book-Edges. Bibliographica 2. 1896. S. 385—407.
F. Hamel, The Art of Book-Edge Decoration. Book-Lover's Magazine 6. 1907. S. 214—223.
K. v. Grienberger, Bemalter deutscher Buchschnitt. Archiv für Buchbinderei 3. 1903/04. S. 105—109.
Sedbar, Adam (W. H. Fox), Edge Gilding. Bookbinding Trades Journal 1. 1906—10. S. 136—137, 149—150, 169—171, 183—185.
E. Steiner, Zierschnitte. Archiv für Buchgewerbe 39. 1902. S. 277—280.
E. Steiner, Zur Technik des Goldschnitts. Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. 1. 1909/10. S. 115—120.

Das Fehlen einer genauen, allgemein gültigen Farbenskala, ein Mangel, den die verschiedenen Farbennamen in den verschiedenen Sprachen noch fühlbarer machen, hat in neuerer Zeit Bemühungen veranlaßt, zu einer internationalen Verstän-

digung über die Farbenbezeichnungen zu gelangen und ein für praktische Zwecke ausreichendes Chromoskop herzustellen. (Brücke, Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe. Leipzig 1887; L. Arons in den Annalen der Physik. 4. Folge, Band 38, S. 799—832, 1910.) Wenn diese, in Deutschland insbesondere auf Veranlassung von Prof. Riemerschmidt durch den Deutschen Werkbund und von Prof. W. Ostwald geförderten Bemühungen erfolgreich sein sollten, wird mit den anderen Kunstgewerben auch die Einbandkunst davon ihren Nutzen haben. Einstweilen sind die Farbenbestimmungen der Einbandbezugsstoffe sehr willkürlich und die vielen durcheinander gebrauchten Phantasienamen geben höchstens eine ungefähre Anschauung.

Methode und System der Erforschung und Darstellung der Geschichte der Buchbinder- und Einbandkunst ist lange unzureichend gewesen. Die Teilnahme für schöne alte Einbände, die die Büchersammler im neunzehnten Jahrhundert zu zeigen begannen, die sie auch durch die hohen Liebhaberwerte, die sie historischen Einbänden gaben, zum Ausdruck brachten, die ungefähr in gleicher Zeit einsetzenden Bemühungen, Erzeugnisse des Kunstgewerbes vergangener Tage in ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Kunstentwicklung zu betrachten, haben das Entstehen einer umfangreichen Spezialliteratur über die Geschichte des Bucheinbandes veranlaßt. Aber die Einbandbetrachtung, die nach vorweggenommenen ästhetischen Werturteilen allein die Einbandzeichnung beurteilte, die mehr auf die namentliche Zuschreibung bestimmter Stücke als auf die Feststellung eines Bildes der ganzen Kunst ausging, konnte noch nicht die notwendigen Grundlagen für eine genaue und umfassende wissenschaftliche Geschichte der Einbandkunst schaffen, die vielleicht, zumal bei der in den letzten Jahren mit Eifer begonnenen methodischen und systematischen Durchforschung eines sehr großen Materials noch lange ungeschrieben bleiben wird.

Eine vortrefflich geschriebene und mit kluger Auswahl bildlich erläuterte Übersicht der Geschichte des Bucheinbandes gibt:

J. Loubier, Der Bucheinband in alter und neuer Zeit. Berlin und Leipzig (1904).

Weitere (meist nur teilweise) Gesamtdarstellungen der Einbandkunstgeschichte:

W. S. Brassington, A History of the art of bookbinding. London 1894.
J. Cundall, On Bookbindings, ancient and modern. London 1881.
H. P. Dubois, Historical Essay on the Art of Bookbinding. New York 1883.
W. Y. Fletcher, Bookbinding in England and France. London 1897 II.
A. Cartier, De la décoration extérieure des livres et de l'histoire de la reliure depuis le XVe siècle 1885.
H. P. Horne, The Binding of books: an essay in the History of gold-tooled bindings (Books about Books) 1894.
Mathews, Bookbindings old and new. London, New York 1896.
S. T. Prideaux, Bookbinders and their craft. London 1903.
S. T. Prideaux, Modern Bookbindings, their design and decoration. London 1906.

Eine wertvolle Materialsammlung, leider in einer die Übersicht erschwerenden Anordnung, bietet:

L. Gruel, Manuel historique et bibliographique de l'amateur de reliure. Paris 1887, 1905. II.

Ausstellungen sind für Belehrung und Forschung vorübergehende Gelegenheiten und es ist immer sehr schwierig gewesen, ihrem zeitweiligen Wert eine nachhaltige Dauer zu geben. Deshalb ist die Veröffentlichung des wichtigsten, in einer Ausstellung zusammengebrachten, sonst vielleicht schwer erreichbaren oder gar unzugänglichen Materials selbst dann noch dankenswert, wenn diese Veröffentlichungen auch noch nicht als abschließende, wissenschaftliche Bearbeitungen des Materials erscheinen können.

L. Bickell, Bucheinbände des 15. bis 18. Jahrhunderts. Aus hessischen Bibliotheken, verschiedenen Klöstern und Stiften, der Palatina und der Landgräflich hessischen Privatbibliothek entstammend. Leipzig 1892 (42 Tafeln).
Henri Bouchot, Les reliures d'art à la Bibliothèque Nationale. Paris 1888 (80 Tafeln).

William S. Brassington, Historic bindings at the Bodleian Library, Oxford, London 1891 (24 Tafeln).
Gustave Brunet, La Reliure ancienne et moderne. Paris 1878 (1884) (116 Tafeln).
E. Chatelain, Les reliures armoriées de la bibliothèque de l'Université. Revue des bibliothèques 21. 1911 (1912). S. 349—377.
K. Chytil und F. A. Borovsky, Bucheinbände vom 18. Jahrhundert bis in die neueste Zeit. Prag 1904.
P. Cornu, Les reliures du Musée des Arts décoratifs. Revue des bibliothèques 22. 1912. S. 56—61.
J. G. Craig, Facsimiles of old Book-bindings. Edinburgh 1882.
Burlington Fine Arts Club. Exhibition of book-bindings. London 1891. II. (Introductory remarks von S. T. Prideaux. 193 Tafeln.)
W. Y. Fletcher, English Bookbindings in the British Museum. London 1895. (66 Tafeln.)
W. Y. Fletcher, Foreign bookbindings in the British Museum. London, 1896 (63 Tafeln).
St. Gibson, A Scrap-Collection of Bindings (in der Bodleiana). Book-Lovers Magazine 7. 1907. S. 13—17.
Theodor Gottlieb, K. k. Hofbibliothek. Bucheinbände. Auswahl von technisch und geschichtlich bemerkenswerten Stücken. Wien 1910. (100 Tafeln.) Dazu: K. K. Hofbibliothek, Katalog der Ausstellung von Einbänden. Wien (1904) und die Kritiken von P. Adam (Archiv für Buchbinderei 11. 1911/12), Glauning (Zeitschrift des Österreichischen Vereins für Bibliothekswesens. N. F. 2. Jahrgang, Heft 2, Wien 1911) und Loubier (Kunst- und Kunsthandwerk 15. 1912. S. 51—62).
Emil Hannover, Kunstfaerdige gamle bogbind indtil 1850 det Danske Kunstindustriemuseums udstilling 1906. Kjøbenhavn 1907.
Richard R. Holmes, A selection of royal and historical bookbindings from the Royal Library, Windsor Castle. London 1893.
Julien, Album de reliures artistiques et historiques. Paris 1869/72 II (IV). (100 Tafeln.)
J. T. Howard, On Ancient Bookbindings in Westminster Abbey Library. London 1864.
Alcius Ledieu, Les reliures artistiques et armoiriées de la bibliothèque communale d'Abbeville Ouvrage orné de 18 planches et de 71 figures dans le texte. Paris 1891.
Cte. Guillelmi Libri, Monuments inédits ou peu connus, faisant partie du cabinet de — et qui se rapportent à l'histoire des arts et du dessin considérées dans leur application à l'ornement des livres. Londres 1862. (—[2] 1864) (65 Tafeln).
B. Minzloff, Notice sur les Reliures anciennes de la bibliothèque Impériale de St. Pétersbourg. Paris 1859. (S. A. Bulletin, du Bibliophile).

J. Schinnerer, Einige Bucheinbände des 18. Jahrhunderts aus der Sammlung Becher. Archiv für Buchgewerbe 49. 1912. S. 90—91. — Englische Bucheinbände des 17. und 18. Jahrhunderts aus der Sammlung Becher. Archiv für Buchgewerbe 49. 1912. S. 252—255.

Jakob Stockbauer, Abbildungen von Mustereinbänden aus der Blütezeit der Buchbinderkunst. Leipzig 1881.

A. Wallis, Examples of the Book-Binders Art of the XVI[th] and XVII[th] Centuries, selected chiefly from the Royal Continental Libraries 1890. (40 Tafeln.)

Jacques-Joseph et Léon Techener, L'histoire de la bibliophilie. Reliures recherchées sur les bibliothèques des plus célèbres amateurs etc. Paris 1862.

P. Verheyden, Banden met Blinddruck bewoard in het Museum Plantin Moretus. Tijdschrift voor Boek & Bibliotheekswezen 4. 1904. S. 28—37.

Henry B. Wheatley, Les Reliures les plus remarquables du Musée Britannique. Paris 1890. (62 Tafeln.) (Remarkable Bindings in the British Museum. London 1888.)

J. J. Wild, Bookbindings in the Library of All Souls College. London 1880. (12 Tafeln.)

William H. James Weale, Bookbindings and rubbings of bindings in the National Art Library South Kensington Museum, London. I. Introduction 1898, II. Catalogue 1894.

K. Westendorp, Die Kunst der alten Buchbinder. Halle 1909. (Dazu Th. Gottlieb im Archiv für Buchbinderei 9. 1909/10.)

C. Zimmermann, Bucheinbände aus der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Leipzig 1887/88. (50 Tafeln) und Lier, Bucheinbände aus der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Leipzig 1892. (51 Tafeln).

E. Willrich, Die Buchbindekunst der alten Meister. Archiv für Buchgewerbe 44. 1907. S. 438—445.

Die der modernen Einbandkunst gewidmeten Tafelwerke und Zusammenstellungen halten sich mit Vorliebe innerhalb bestimmter nationaler Grenzen.

Modern bookbindings and their designers. London 1899 (Studio Extra Nummer Winter 99/00).

Reiche Anregungen geben auch die für die häufiger werdenden modernen Einbandkunstausstellungen bearbeiteten Führer und Verzeichnisse, zumal diejenigen der internationalen Ausstellungen.

La Reliure à l'Exposition internationale de Bruxelles en 1910. Société des bibliophiles et iconophiles de Belgique. Annuaire 1910. S. 135—156.

Viele Abbildungen neuer Kunsteinbände in den kunst- und buchgewerblichen, sowie den bibliophilen Zeitschriften. Der Buchbinderei als Kunstgewerbe dient das:

Archiv für Buchbinderei. Herausgegeben von Adam. Halle a. S. 1900ff.

Auch in den Preislisten und Versteigerungsverzeichnissen der Buchhändler finden sich häufig Abbildungen und Beschreibungen schöner Einbände aus berühmtem Vorbesitz oder aus berühmten Werkstätten. Zumeist sind es allerdings die zu hohen Liebhaberwerten gewordenen alten Einbände, denen sich die besonders aufmerksame Teilnahme des Altbüchermarktes zuwendet. Aber auch der Handel mit modernen Prachtbänden, die moderne Liebhaberausgaben schmücken, ist zumal in Paris, dann noch in London und Amerika, sehr entwickelt. Hier können nur die bekanntesten dieser Buchhändlerverzeichnisse Erwähnung finden.

Two hundred Books from the libraries of the world's greatest book collectors. Grolier (1479—1565) to Beckford (1759—1844). London, J. Pearson & Co. (1910).

Katalog XXI. Kostbare Bucheinbände des XV. bis XIX. Jahrhunderts. Beschrieben von Carl Sonntag jun. Mit 9 farbigen und 43 schwarzen Tafeln. C. G. Boerner, Leipzig (1912).

Catalogue of 1500 books remarkable for the beauty or the age of their bindings, or as leaving indications of former ownership by great book collectors and famous historical personages. London, Quaritch 1887; mit A Collection of facsimiles from examples of historic or artistic bookbinding. (103 Tafeln.) (In desselben Altbuchhändlers berühmten General Catalogue ist zu vergleichen Band II, S. 1217ff.)

Die teilweise allerdings nicht zu Verkaufszwecken hergestellten Verzeichnisse der Einbandschätze als Einbandliebhaber bekannter Bibliophilen verdienen hier besondere Beachtung.

Robert Hoe, One Hundred and Seventy-six Historic and Artistic Book-Bindings, dating from the fifteenth Century to the present time. New York 1895. II.

Works on Bookbinding Practical and Historical. Examples of Bookbindings of the XVIth to the XIXth Centuries from the Collection of S. P. Avery, exhibited at Columbia University Library. 1902. New York 1902.
Catalogue of the collection of books in valuable bindings of the late professor W. H. Corfield. London 1904.
Cabinet d'un Curieux (Bon L. Double) Paris 1892.
La Collection Dutuit. Livres et Manuscrits. Paris 1899.
Catalogue des livres ... composant la bibliothèque de feu M. le baron S. de la Roche Lacarelle. Paris 1888.
Catalogue des livres ... composant la bibliothèque de feu M. le comte de Lignerolles. Paris 1894. (Album.)

[Ferner die Kataloge der Bibliotheken W. Beckford (London 1882 bis 1883, IV), J. Ch. Brunet (Paris 1868), A. F. Didot (Paris 1878—84, VI), R. Hoe (New York 1911—1912), Huth (London 1911 ff.), Ch. Nodier (Paris 1844), E. Paillet (Paris 1887/1902, II), Bon J. Pichon (Paris 1869; 1897—99, II), Bon J. de Rothschild (Paris 1884 ff.), Lord Spencer (London 1814—15, V), Guyot de Villeneuve (Paris 1900—01, II) u. a.]

Catalogue de Cent reliures d'art exécutées sur des éditions de grand luxe par Carayon, Chambolle-Duru, Champs, Gruel, Lortic, Marius Michel, Rubens etc., composant la collection du Vte de la Croix-Laval. Vente des 15 et 16 décembre 1902. Paris. Durel 1902. (Mit 171 Einbandabbildungen auf den Tafeln des Albums.)
Catalogue de la bibliothèque de M. Albert Bélinac. Paris 1909, II. (Album mit 166 Einbandabbildungen.)
Catalogue de la bibliothèque de M. M. H. Paris 1910.

Endlich dürfen die Buchbinderbibliotheken in diesem Zusammenhange Erwähnung finden, deren hervorragendste, die des Herrn L. Gruel in Paris, allerdings z. T. unverzeichnet blieb.

Notice des livres précieux du citoyen Bozérian la plupart reliés par lui ... Vente du 9 février 1798. Paris, Didot, 1798; Catalogue des livres précieux de M. Bozérian aîné. Paris, Sylvestre, 1811.
Catalogue des livres ... composant la bibliothèque de feu M. Capé. Paris 1868.
Catalogue de livres ... provenant de feu M. Chambolle-Duru. Paris 1869.
Catalogue de la bibliothèque de feu M. Lortic. Paris 1894, II.
Catalogue de livres modernes ornés de reliures artistiques exécutées par Charles Meunier et provenant de sa bibliothèque particulière. Paris 1908. (31 Tafeln.)
Catalogue de livres, composant la bibliothèque ... de M. Petrus Ruben. Paris 1910. (16 Tafeln.)
Catalogue of Books & Manuscripts ... Francis Bedford ... London 1883.

Catalogue of Books & Manuscripts ... Miss S. T. Prideaux ... London 1912.

Die ältesten bekannten Lederbände sind erst in den letztverflossenen Jahren Gegenstand noch nicht abgeschlossener Forschung geworden.

P. Adam, Der Ragyndrudis Codex in Fulda. Archiv für Buchbinderei 11. 1911/12. S. 5—11.
H. Ibscher, Alte koptische Einbände. Archiv für Buchbinderei 11. 1911/12. S. 113—116.
P. Adam, Der koptische Einband in Berlin. Archiv für Buchbinderei 11. 1911/12. S. 177—181.

Eine zusammenfassende Übersicht wenigstens der Hauptstücke der in ziemlicher Anzahl erhaltenen Metalleinbände (der Einbände mit skulpierten Elfenbeintafeln, mit Goldschmiedearbeit und Zellenemails und derjenigen, die ganz mit Platten und Leisten in Grubenschmelzarbeit bedeckt sind) fehlt. Abbildungen und Nachweisungen einzelner Arbeiten finden sich insbesondere auch in den den Meistern der Goldschmiedekunst und einzelnen Prachthandschriften gewidmeten Monographien.

P. Schwenke & K. Lange, Die Silberbibliothek Herzog Albrechts von Preußen. Leipzig 1894.
A. de la Fizelière, Les émaux cloisonnés et de leur introduction dans la reliure des livres. Paris 1870.

Die Entwicklung des orientalischen Einbandes ist durch abschließende Einzeluntersuchungen noch nicht genügend aufgeklärt, so daß auch eine ausreichende zusammenfassende Darstellung fehlt. Paul Adam (Der Bucheinband. Leipzig 1890. S. 186—200, in erweiterter Bearbeitung im Archiv für Buchbinderei) gab eine vortreffliche Übersicht des islamischen Einbandstiles, Theodor Gottlieb (K. K. Hofbibliothek Bucheinbände S. 3ff.) stellte zur Quellenforschung anregende Nachrichten über die ältere arabische Buchbinderkunst zusammen.

Hendley, Persian and indian bookbinding, London 1893.
F. R. Martin, Några ord om orientaliska bokband (in: Pro Novitate. Festskrift utgifven af Svenska bokhandels-medhjälpareföreningen till minne af den 10 — åriga till varo. Stockholm 1898. S. 45—53.)

P. Adam, Der Koran Sultan Suleiman des Prächtigen. Archiv für Buchbinderei 1. 1901/02. S. 7—9.
P. Adam, Über türkisch-arabisch-persische Manuskripte und deren Einbände. Archiv für Buchbinderei 4. 1904/05. S. 141—143, 145—152, 161—168, 177—185, — 5. 1905/06. S. 3—9.
J. Loubier, Orientalische Einbandkunst. Archiv für Buchbinderei 10. 1910/11. S. 33—43.
J. Loubier, Die Einbandkunst in der Muhammedanischen Ausstellung in München 1910. Archiv für Buchbinderei 10. 1910/11 S. 145—153.

Trotz mancher Einzelnachrichten (wie z. B.: P. Tordi, Ser Agnolo Ferrini legatore d'incunaboli (1473—1488). Bibliofilia 11. 1909/10. S. 182—190) fehlt noch eine ausreichende Darstellung der Geschichte der italienischen Buchbinder und Einbandkunst. Das gleiche gilt für die spanische, während die französische historische Buchbindereiliteratur die reichhaltigste zurzeit vorhandene sein dürfte.

Nachdem Le Roux de Lincy (1866) mit seinem Buche über Grolier (die neueste Bearbeitung ist:

A. J. V. le Roux de Lincy, Researches concerning Jean Grolier, his Life and his Library. With a Partial Catalogue of his books. Edited by Bon Roger Portalis. Translated by Carolyn Shipman. New York. The Grolier Club. 1907. W. L. Andrews, Jean Grolier. New York, Grolier Club 1892)

den Anfang gemacht hatte, folgten der Bon J. Pichon mit seiner zweibändigen Monographie über den Grafen Hoym (Paris, Société des bibliophiles françois, 1880 II) und einer kleineren Studie über Du Fresnoy, H. Harrisse mit seinem Werke über die Bibliotheca Thuana und der Bon R. Portalis mit seiner dem Baron Longepierre gewidmeten Schrift, Untersuchungen zur Geschichte der Bibliophilie, die sich mit meist (übertrieben) gerühmten Einbandliebhabern beschäftigen. Ähnlich:

E. Quentin-Bauchart, Les femmes bibliophiles de France. Paris 1886. II.
Le Roux de Lincy, Notice sur la bibliothèque de Catherine de Medicis. Paris 1854. (S. A. Bulletin du Bibliophile.)
A. Boinet, Notice sur une reliure exécutée pour Diane de Poitiers. Revue des bibliothèques 21. 1911. S. 114—116.

Ferner über die italienischen Einbandliebhaber:

Vingtrinier, Maioli et sa famille. Paris 1891.

S. Fumagalli, Di Demetrio Canevari medico e bibliofilo genovese e delle preziose legature che si dicono a lui appartenute. Firenze 1903.

Und über den König Mathias Hunyadi (Corvinus):

Mátyás Király. Emlékkönyv. Budapest 1902.

Die weiteren zahlreichen Einzeluntersuchungen und zusammenfassenden Darstellungen, die sich mit den Einbänden aus den Sammlungen berühmter Bücherfreunde, insbesondere auch mit den Kennzeichen solcher Einbände wie Super Ex libris u. a. beschäftigen, finden hier keine Erwähnung, weil sie mehr die Geschichte der Bücherliebhaberei wie die der Buchbinderkunst betreffen. Das bekannteste und weil die französischen Einbände mit Besitzerzeichen in besonders großer Zahl vorhanden sind auch umfassendste Nachschlagewerk:

J. Guigard, Nouvel Armorial du bibliophile. Paris 1890. II.

ist im einzelnen durch neuere Forschungen überholt. Ähnlich ist das Handbuch für englische Wappenbände:

C. Davenport, English heraldic book-stamps. London 1909; auch
C. Davenport, Royal english book-bindings, London 1896,

noch zu verbessern und zu vermehren. Über Super Ex Libris im allgemeinen:

Stephan Kekule von Stradonitz in der Zeitschrift für Bücherfreunde 8. 1904/05. S. 337—359.
H. Beraldi, La Reliure du XIXe siècle. Paris 1895—97. IV. (333 Tafeln.)
W. Y. Fletcher, Bookbinding in France. (Portfolio Monographs) London 1894.
E. Fournier, L'art de la reliure en France aux derniers siècles. Paris 1888.
J. B. Giraud, Lucien Magnin, relieur Lyonnais 1849—1903. Lyon 1905. (80 Tafeln.)
Ch. Meunier, Cent planches de reliures d'art. 1er (6e) Album. Paris 1898—1903. VI. (u. 600 Tafeln).
Marius Michel, La Reliure française. Paris 1880—81. II.
Marius Michel, L'ornementation des reliures modernes. Paris 1889.
E. Thoinan, Les Relieurs français (1500—1800). Paris 1893.
O. Uzanne, La Reliure moderne artistique et fantaisiste. Paris 1887; L'Art dans la décoration extérieure des livres. Paris 1898.
O. Uzanne, The French Bookbinders of the eigteenth century. Translated by Mabel Mc Ilvaine. Chicago (The Caxton Club) 1904.

O. Uzanne, Der moderne französische Bucheinband. Zeitschrift für Bücherfreunde. 5 1901/02. S. 409—420.
L. Delisle, Le Relieur le Gascon et Peiresc. Bulletin de la Société de l'histoire de Paris 13. 1886. S. 166—168.
L. Gruel, Les Thouvenin. Paris 1898. (S. A. Bulletin du Bibliophile.)
St. Gibson, Early Oxford Bindings. (Illustrated Monographs issued by the Bibliographical Society No X). Oxford 1903.
G. J. Gray, The earlier stationers and bookbinders and the first Cambridge printer (Illustrated Monographs issued by the Bibliographical Society No XIII) Oxford 1904.
S. Clegg, Thomas Hollis. The Bibliophile I. 1908. S. 37—40.
E. G. Duff, The english provincial printers, stationers and bookbinders to 1557. (The Sandars Lectures 1911) Cambridge 1912.
W. L. Andrews, Royer Payne and his art. New York 1892, Grolier Club, 1892.
(J. Esler, Royer Payne, der Vater der englischen Buchbinderei. Zeitschrift für Bücherfreunde. N. Folge 1. 1910/11. S. 421—423.)
W. L. Andrews, An English XIXth Century Sportsman and Binder. New York 1906.
C. Davenport, Th. Berthelet Chicago (The Caxton Club) 1901.
C. Davenport, Samuel Mearne, binder to King Charles II. Chicago (The Caxton Club) 1906. (Gegen die hier mit keineswegs ausreichender Beweiskraft begründeten Vermutungen Davenports wendet sich in The Connoisseur 24. 1909. S. 127, E. Alfred Jones, Samuel Mearne, Bookbinder to Charles II.)
C. Davenport, Royal English Bookbindings. (Portfolio Monographs) London 1897.
E. G. Duff, The bindings of Thomas Wotton. Library 3 Ser. 1. 1910. S. 337—347.
E. G. Duff, Some early Scottish book-bindings and collectors. Scottish Historical Review 4. 1907. S. 430—442.
A Catalogue of Books Bound by S. T. Prideaux from 1890—1900.
Arbeiten der Guild of Women Binders und der Hampstead Bindery sind abgebildet in: The bindings of To-morrow. 1902.
W. L. Andrews, Bibliopegy in the United States. New York 1902.
W. L. Andrews, Early American Bookbinding. Bookman 1902. Seite 56—69, 164—175.
Henri Pène du Bois, American Bookbindings in the Library of Henry William Poor. Printed at the Masion Press. Published by George D. Smith. 1903.
Catalogue of ornamental leather bookbindings executed in Amerika priorto 1850. Exhibited at the Grolier Club 1907. New York 1907.

Eine zusammenfassende Darstellung der Buchbinderei in den Niederlanden fehlt noch.

A. Delstande, Pierre Caron, relieur gantois du 16e siècle. Revue des bibliothèques et archives de Belgique. 1903 1. S. 101—116.
L. Gruel, G. Plantin, Relieur à Anvers. Paris 1891.
Ghellinck d'Elseghem, La reliure flamande au 15e siècle. Annales de l'Académie royale de l'Archéologie de Belgique. 1902. 53. S. 389—416.
W. de Vreese, Onze middeleeuwsche Binders. Tijdschrift vor Boek- & Bibliotheekwezen 1. 1903. S. 55—58, 223—228.
P. Verheyden, Een Band van Adrianus van Hoolwick. Tijdschrift v. boek- & bibliotheekwezen 5. 1907. S. 39—41.

Eine Gesamtdarstellung der dänischen Buchbindereigeschichte fehlt, auch die Einzeluntersuchungen sind nicht allzu zahlreich.

E. Gigas, Nogle Bøger fra Tycho Brahes Bogbinderi. Bogvennen 7. 1900.
A. Kyster, Danske Bogrygge, Hovedformer i de sidste Hundrede Aar. Bogvennen 2. 1894.
A. Kyster, J. Petersen. Archiv für Buchbinderei 6. 1904. S. 82—85.
F. Hendriksen, Om Bindesbølls Bogarbejde. Tidsskrift for Industri 9. 1908. S. 216—222 (und ebenda S. 208—214 A. Kyster.)

Grundlegend (auch für die schwedische Buchbindersprache)

J. Rudbeck, Svenska bokband under nyare tiden. Bidrag till svensk bokbinderi historia. Del I (1521—1718). Stockholm, Föreningen för bokhandtverk 1910.
Bokbinderifirman F. Beck & Son. 1843—1893. Stockholm 1893.
A. Hedberg, En framstående bokbindarmästare (Carl Gustav Hasselgren) Allmänna svenska boktryckare föreningens Meddelanden 16. 1911. S. 3—5.
J. R. En bokbindare i Lund för 100 ar sedan. Allmänna Svenska boktryckare fören. Meddelanden 13. 1908. S. 100—103.

Der russischen Einbandgeschichte dienen die wichtigen (in Obščestvo Gubitelej drevnej piśmenosti 122, 127 veröffentlichten) Vorarbeiten von

Paul Konstantinowitsch Simoni, Opyt sbornika svědĕnij po istovii i technikě knigopere pletnago chudožestva na Rusi . . . Sobral i priměč. snabdil Pavel Simoni. (Sankt Peter Burg) 1903. (Versuch einer Nachrichtensammlung zur Geschichte und Technik der Buchbinderkunst in Rußland, besonders in der Zeit vor Peter dem Großen vom 11.—18. Jahrhundert einschließlich. Texte, Materialien, Faks).
Sobranie izobraženij oktadov na russkich bogosličžebnych knigach XII —XVIII stolětij. Sobral i prigotovil k izdanijn Pavel Simoni. (Vyp I) (Sankt Peter Burg 1910.) (Sammlungen von Abbildungen auf Deckeln russischer gottesdienstlicher Bücher vom 12.—18. Jahrhundert.)

P. Adam, Die Buchbinder in Böhmen. Archiv für Buchbinderei 3. 1903/04. S. 37—47, 61—70.
A. Podlaha, Die Bibliothek des Metropolitankapitels. Prag 1904.

Als der eigentliche Begründer der deutschen Einbandforschung darf Steche mit seinem zuerst im Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels veröffentlichten Untersuchungen gelten.

Steche, Zur Geschichte des Bucheinbandes. Dresden 1877.

Für die Geschichte der deutschen Einbandkunst des 15. Jahrhunderts dürfte ein in absehbarer Zeit erscheinendes Werk ihres besten Kenners, P. Schwenke, grundlegend werden und auch das allzu sehr in Einzeluntersuchungen zerstreute Material zusammenfassen.

Katalog der im Germanischen Museum vorhandenen Bucheinbände. Nürnberg 1889.
O. Mitius, Fränkische Lederschnittbände des 15. Jahrhunderts. (Sammlung bibliothekwissenschaftlicher Arbeiten. Heft 28.) Leipzig 1904. (Dazu: Th. Gottlieb im Archiv für Buchbinderei 10. 1910/11. S. 135—142; und J. Loubier, Zentralblatt für Bibliothekswesen 27. 1910. S. 124—126.)
A. Schmidt, Lederschnittbände des 15. Jahrhunderts. Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. 2. S. 70—72.
S. de Ricci, Jean Richenbach: Un relieur du XV[e] siècle. Zentralblatt für Bibliothekswesen 27. 1910. S. 409—413. (Nachtrag von P. Schwenke) und
J. Loubier, Johann Richenbachs Bucheinbände. Zentralblatt für Bibliothekswesen 29. 1912. S. 19—25.
P. Adam, Kritische Bemerkungen über Hans von Cöllen. Archiv für Buchbinderei 2. 1902/03. S. 190—194.
M. Senf, Die Wittenberger Buchbinder im 16. Jahrhundert. Zentralblatt für Bibliothekswesen 28. 1911. S. 208—214.
K. Schottenloher (Jörg Wirffel, Buchbinder und Pedell der Universität in Ingolstadt), Centralblatt für Bibliothekswesen 29. 1912. S. 148—159.
K. Berling, Der kursächsische Hofbuchbinder Jacob Krause. Dresden 1897.
J. C. Benziger, Alt-Bernische Bucheinbände. Schweizerische Buchbinder-Zeitung 19. 1908/09. S. 25—29, 33—38, 41—45.
S. Fritzsche, Moderne Bucheinbände. Leipzig 1878/79.
F. Ritter v. Feldegg, Wiener Kunstbuchbinder und Lederarbeiten. Wien 1890.

O. Löwenstein, Buchbinderische Kunstarbeiten der Gegenwart. Dresden 1892.
G. Maul und H. Friedel, Deutsche Bucheinbände der Neuzeit. Eine Sammlung ausgeführter Arbeiten aus deutschen Werkstätten. Leipzig 1888. (40 Tafeln und 2 Farbenbeilagen).
O. Grautoff, Der moderne künstlerische Handeinband in Deutschland. Zeitschrift für Bücherfreunde 7. 1903/04. S. 49—76.
J. Loubier, Die Kunstbuchbinderei in der Gegenwart. Archiv für Buchbinderei 6. 1906/07. S. 177—181. — 7. 1907/08. S. 3—10.
J. Loubier, Künstlerische Bucheinbände von P. Arndt-Berlin. Zeitschrift für Bücherfreunde. N. Folge 1. 1910. S. 419—421.
G. A. E. Bogeng, Deutsche Einbandkunst im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts. Halle-Saale 1911.

Eine auch die Kunst beim Masseneinbande seit ihren Anfängen berücksichtigende Gesamtdarstellung fehlt. Dagegen sind besonders Abbildungen von Künstlerentwürfen für moderne Verlegereinbände sehr zahlreich und zerstreut veröffentlicht.

A. Bernard, Geofroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal[2]. Paris 1865.

E. Steiner, Die Bedeutung des Bucheinbandes als dekoratives Moment. Zeitschrift für Bücherfreunde 12. 1908/09. S. 278—282.
E. Steiner, Die Pflege unserer Bibliotheken. Zeitschrift für Bücherfreunde 10. 1906/07. S. 285—291.
G. Grabert, Etwas über Muster. Archiv für Buchbinderei 9. 1909/10. S. 121—122.
St. Gibson, The localization of books by their bindings. Transactions of the Bibliographical Society 8. 1904/06 (1907). S. 25—38.
St. Gibson, Abstracts from the wills and testamentary documents of binders, printers and stationers of Oxford from 1493 to 1638. (Publication of the Bibliographical Society) 1907.
H. Harrisse, Falsifications Bolognaises. Reliures et livres. Bulletin du Bibliophile. 1902. S. 445—446, 505—523.
P. Adam, Zur Geschichte des Umschlages der Bücher. Archiv für Buchbinderei 2. 1902/03. S. 51—52.
W. von zur Westen, Der künstlerische Buchumschlag. Zeitschrift für Bücherfreunde 2. 1898/99. S. 401. — 3. 1899/1900. S. 1, 249—272.
J. de Saint Genois, Les couvertures et feuilles de gardes des vieux livres. Paris 1884.

Namen- und Ortsverzeichnis.

(Die Zahlen verweisen auf die Abschnitte.)

Sachverzeichnis.

(Die Zahlen verweisen auf die Abschnitte.)

